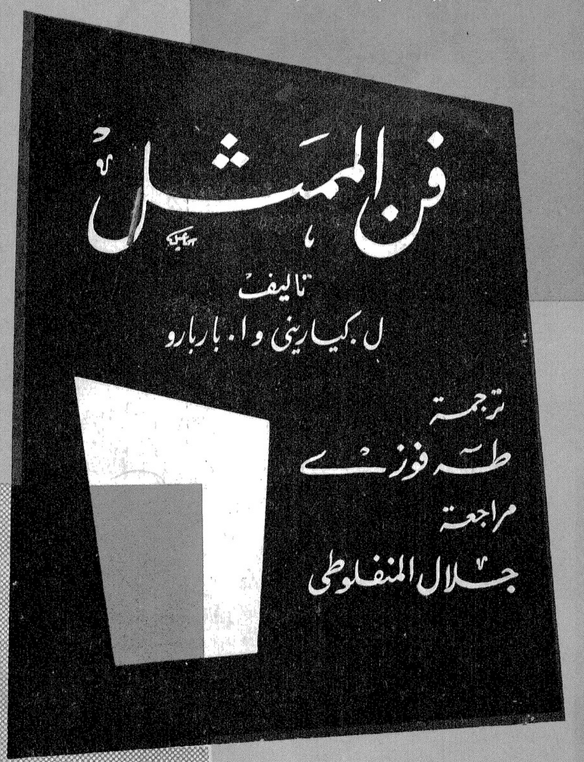
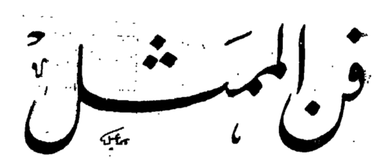
وزارة الثقافة والإرشاد القومي
المؤسسة المصرية العامة
للتأليف والترجمة والطباعة والنشر





تأليف

ل . كيارينى و ا . باربارو



طه فوزى



جلال المنفلوطى

وزارة الثقافة والإرشاد القومى

المؤسسة المصرية العامة

للتأليف والترجمة والطباعة والنشر



مقدمة

إن مجموعة مقالات (الممثل) التى سبق نشرها فى ثلاثة أعداد خاصة من المجلة السينمائية «الأبيض والأسود» قد ضمت بعضها إلى بعض فى مجلد واحد هو هذا الكتاب. ولقد كانت هذه المجموعة عبارة عن مقالات، قصد من نشرها محاربة الجمود عند الممثلين، فضلا عن المخرجين والنقاد فى موضوع الإلقاء والتمثيل، كما أريد من نشرها محاربة فكرة الحساسية الرومانتيكية، والتأثرية، فى الإلقاء العاطفى الحار.

اما الذى عنى بنشر هذا الكتاب، ودفع من ماله الخاص نفقاته واخرجه إلى حيز النور، فهو المخرج ستلانسلافيسكى Stanislawsyky الذى تلقى سهام مؤلفى هذه الكتاب فى حربها القلبية ضده، وحملاتها الصحفية عليه.

وبينما يبدو اليوم واضحا كل الوضوح، أن رأيا صريحا عن ستلانسلافيسكى هذا - حتى بوصفه صاحب نظرية فى الإلقاء - يجب ألا يقتصر على استبعاد كل تحليل نفسى لشخصيته بوصفة فنانا، بل من الواجب أن نضع فى حسابنا مجموعة الأعمال الخالدة التى قام بها هذا الفنان الكبير، والمخرج العظيم، هو وجميع معاونيه، فى تياترو الفن بمدينة موسكو.

لذلك كان من الواجب علينا، أن نتعمق فى البحث، وإن نواجه بطريقة شبه دراماتيكية، جميع المشاكل المتعلقة بموضوع الإلقاء للتغلب على الخمول وعدم الاهتمام. وأن نثير الجدل، والنقاش، فى هذه المشاكل، فضلا عن تقديم مجموعة كبيرة متنوعة من المواد، والدراسات، لطلبة معهد التجارب السينمائية بمدينة (روما).

وإن القيام باختيار دقيق لهذه المواد والأبحاث، مما تقدمه الطبعة الحالية من هذا الكتاب، يضفى على هذه المجموعة شكلا، أكثر تناسقا وأقوى مادة. ولقد تركت المقالتان اللتان كتبهما مؤلفا هذا الكتاب، والمقدمة والمقارنة

الموجودة فى الطبعة الأولى على حالتها دون تغيير أو تبديل ؛ لأنها فى وضعها الحالى تثبت إرادة المؤلفين ؛ التى لم تتبدل حتى بعد تطور آرائهما ، وأفكارهما . ذلك التطور المعروف حول مشكلة الممثل المثيرة .

ولكى نقدم ستلانسلافيسكى بوضوح أكثر من ذى قبل ، ونظهره على حقيقته ، ونوفيه حقه ، يجب أن نضيف إلى الفصل الخاص بتاريخ حياته الذى كتبه بنفسه خلاصة لدرس من دروسه العظيمة التى القاها أخيرا فى مسرح الفن بمدينة موسكو وكان لها أثر عظيم . وهو ذلك الدرس الخاص بطريقة تمثيل دور (هاملت) لشكسبير .

ولإعطاء القارىء فكرة واضحة عنه لابد لنا من الإشارة إلى سلسلة الدروس التى القاها كوليشوف مدير معهد . و . ج ، ا . ك . W . G . J . K فى موسكو ؛ التى تتميز بوضوح ، وصفاء مثاليين .

ل . كياريني ؟ ا . باربارو

الجزء الأول

جورج . ف . هيجل

George .F. Hegel

١٨٣١ — ١٧٧٠

قد يكون من العبث ونافلة القول أن نذكر هنا نبذة عن جورج .ف.هيجل (المولود عام ١٧٧٠ والمتوفى عام ١٨٣١) كأحد الفلاسفة الحديثين الذين كان لهم أكبر الأثر فى الفكر المعاصر ، أو أن نشير إلى مؤلفاته التى تتميز بالتعمق والأصالة . بل إنه من المناسب الإشارة باختصار إلى السبب فى اختياره قبل غيره للتحدث عنه .

إن هيجل الذى يمكن اعتباره بحق أحد كبار المفكرين ، والذى يدين له فن الجمال الحديث أكثر من أى مفكر آخر ، قد اهتم بنوع خاص — كما يتضح من الفصل المنقول عنه — بإبداع المؤلفات الدراماتيكية العظيمة وبفن التمثيل .

ولقد كانت الأصول الفنية فى العرض المسرحى موضع دفاعه واهتمامه حتى وصل به الأمر إلى أنه كان يتهم العمل الدرامى الناقص بأنه ليس من الدراما فى شيء . ولذلك كان لا يفكر فى التصدى له أو الاهتمام بشأنه . على أن الأمر الذى يهمنا إبرازه هنا هو ما يقوله عن فن الممثل الذى استرد له مكانته وعظمته وسما به إلى مستوى الجمال فى أعلى درجاته .

لذلك نرى هيجل إذا تحـدث عن فضائل وصفات الممثل الجيدة يشير إلى مواهبه وذكائه ومثابرته وعنايته ومرانه وثقافته ومعلوماته .

نراه يتكلم عن العبقرية حينما يكون الممثل من كبار الممثلين .

ولكنه لا يتحـدث قط عن التأثرية أو الحساسية أو إلى غير ذلك . فهو يصف بوضوح الجانب التفسيرى بأكمله، كما يشير بجلاء إلى الجانب الإنشائى فى الممثل المسرحى . كما أنه يتحدث عن الوسائل التى فى متناول يديه ، ولا يهمل

الإشارة إلى القيمة الجسدية فيه وجمال تكوينه . وبالرغم من أنه لم يتعمق فى هذا الميدان تعمق رجال المهنة من ناحية نظرية الإلقاء ، فإن أفكاره تعتبر نقطة ابتداء لكل فلسفة من الفلسفات الحالية فى فن الإلقاء والتمثيل .

ـــ ولقد نقل هذا المقال من الكتاب الموسوم (الشاعرية هى الجانب الأخير من الجمال) تأليف جورج . ف . هيجل ، والذى قام بجمعه . هـ . ج . هوتو H.g. Hotto وترجمه عن الأصل ا . نوفيللى A. Novelli وطبع بدار النشر فى فرانشيسكو روس روميانو بمدينة نابولى عام ١٨٦٤ :

لاشك أنه يوجد إلى جانب التمثيل الصحيح للدراما فن آخر هو فن الممثل . وهو فن تطور تطورا كبيراً وبلغ حد الكمال فى هذه الأزمنة الأخيرة شأنه فى ذلك شأن الموسيقى . وهذا الفن يتطلب فى الواقع حركات وأعمالا وتعبيرات ورقصاً وموسيقى وحواراً . ولكن أهم شىء فى هذا كله هو الكلام والتعبير الشعرى عنه . وهذا هو الشرط الوحيد للشعر بوصفه شعراً .

ولكن عندما يبدأ التمثيل بالتعبير وبالحركات أو بالأغانى أو بالرقص كل منها على حدة . حينئذ يهبط الشعر هبوطاً كبيراً ويفقد سيطرته على هذه الفنون المشار إليها والتى كانت لا تستخدم فى الأزمان القديمة إلا تكملة له . ومن هذه الناحية يمكن الإشارة إلى النقاط الجوهرية التالية :

أولا

إن أول خطوة خطاها فن التمثيل كانت فى بلاد اليونان : إذ كان فن الكلام يرتبط هناك ارتباطاً وثيقاً بفن النحت . . وكان الفرد الذى يقوم بالتمثيل يظهر على المسرح كصورة من الصور فى الهيئة الجماعية للفرقة فى المنظر . وعندما تدب الحياة فى التمثال ويقوم بالتعبير عن الموضوع الشعرى يندمج الممثل فى دوره ويصبح أداة تعبير بواسطة الصوت والكلام .

ويمكن القول بأن هذا التمثيل كان دون شك أكثر حيوية وأكثر وضوحا من أى تمثال أو أية صورة . ومن الممكن تمييز جانبين لهذه الحيوية التى اشرنا اليها .

ا — الجانب الأول هو جانب التعبير بالكلمات الفنية . ولم يكن هذا الجانب متقدماً عند اليونانيين ، إذ أن الوضوح كان هو الشىء الأساسى ، بينما نريد نحن أن نتعرف ما فى دخائل القلوب ونرى خصائص الطباع من خلال أبسط الظلال والخطوات . كما نريد أن نرى ذلك أيضا فى تعارض النغمات وتعبيرات الصوت فى مختلف طبقاته وفى طرق الإلقاء المختلفة .

أما القدماء فإنهم على العكس من ذلك كانوا يضيفون الموسيقى إلى الإلقاء بواسطة فرقة موسيقية ذات توقيع واضح ، وبواسطة كلمات وتعبيرات شعرية إذا اقتضى الأمر .

ولقد كان الحوار فى الواقع بألفاظ وكان مصحوباً بشىء من الموسيقى . أما المجموعة (الكورس) فإنها كانت تقوم بالغناء بطريقة موسيقية .

وأما الغناء فإنه كان فى مقدوره ـ بسبب وضوحه القوى ـ تسهيل فهم مقطوعات الكورس وجعلها أكثر وضوحا . وإلا فإنى لا استطيع أن أفهم بغير ذلك كيف أمكن اليونانيون أن يفهموا أناشيد الكورس التى تردد أقوال الفلاسفة أمثال (اشيل) و (سوفوكل) .

وفى الواقع أن اليونانيين كانوا لا يجهدون أنفسهم فى فهم هذه المقطوعات كما نفعل نحن . وهذا لا يمنعنى من القول بأنى بالرغم من معرفتى باللغة الألمانية ، لابد أن أبقى حائراً ولا أفهم شيئا إذا كانت الأغانى الألمانية قد كتبت بأسلوب مثل ذلك الأسلوب ، وألقيت وأنشدت على المسرح بمثل تلك الطريقة .

ب — إن الحركة الجسدية والإشارة يتكون منهما العنصر الثانى . ويجب أن نذكر بهذه المناسبة أن وجه الممثل عند اليونانيين كان لا يتغير ويبقى على حاله ، إذ أن الممثلين كانوا يلبسون الأقنعة على وجوههم . وكانت أشكال وجوههم تبقى دون أى تعبير أو تغيير . وكانت صور هذه الأقنعة وأشكالها المتنوعة تخفى كل أثر من التأثرات النفسانية للممثل . كما كانت تخفى التأثرات

العاطفية والطباع والأحاسيس بعكس ما يبدو الآن فى التمثيل الحديث .

ولذلك كان التمثيل غاية فى البساطة والبدائية ، حتى أننا نستطيع القول بأننا لا نعرف شيئا عن التعبير بحركات الوجه عند الممثلين اليونانيين . فقد كان الشاعر أحيانا يقوم بنفسه بالتمثيل ، كما كان يفعل كل من سوفوكل وارسطوفان ، وكما كان المواطنون أنفسهم يقومون بالتمثيل دون أن يكون التمثيل مهنتهم .

أما أغانى الكورس فإنها كانت على العكس من ذلك مصحوبة بالرقص ، الأمر الذى لا يقبله الألمان بوصفه أمراً غير لائق ولا مناسب . ، فى حين أن اليونانيين كانوا يعتبرونه شيئاً متناسباً كل المناسبة مع الإلقاء المسرحى ومكملا له.
لهذا السبب كان القدماء يعطون للإلقاء والتعبير الخارجى عن العواطف والأحاسيس أسلوباً شعرياً واضحاً .

وكانت المظاهر الحقيقية تبدو فى كامل بهائها ، وذلك بواسطة الموسيقى والرقص اللذين كانا يصحبانها ويكملانها .

وكانت هذه المظاهر الملموسة تضفى على التمثيل صفة تشكيلية ، فى حين أن الناحية الروحية لم تكن ظاهرة ، ولم يكن لها كيان قائم بذاته . ولكنها كانت تندمج وتختلط بالجانب الخارجى للمظهر الملموس الذى كان له هو الآخر أثره العظيم .

ثانيــاً

يلاحظ أن الكلمات يضعف أثرها ولا تصبح واضحة بين رنين الموسيقى والرقص ، فى حين أنها كان يجب أن تكون تعبيرا عن الروح . وقد استطاع الممثل الحديث التغلب على هذه الصعوبة . وأصبح المؤلف يشارك الممثل فى تمثيله ويسهل له مهمته ، لأن الممثل عليه أن يخرج انتاج المؤلف بتعبيراته وطريقة أدائه سواء بملامح وجهه أو بحركاته وإشاراته .

أما علاقة المؤلف بالمظهر الخارجى الممثل فانها هنا بنوع خاص تختلف عن الفنون الأخرى . إذ اننا نجد فى التصوير والنحت أن الفنان هو بذاته يصنع طابعه

الخاص ويشكل أعماله سواء فى الألوان إذا كان رساماً، أو فى البرونز والرخام إذا كان مثالا . كما نجد أن الموسيقى نفسها تسيطر عليها المهارة الآلية والمقدرة والكفاية وذلك بواسطة الحركات اليدوية ، إلا أنه لاتنقصها روح مؤلفها الذى له دخل كبير فى تأثيراتها . أما الممثل فإنه على العكس من ذلك إذ يتدخل فى الإنتاج الفنى بكل شخصيته ، سواء بصورته أو بملامحه أو بصوته إلى غير ذلك . ويتحتم عليه أن يتشكل ويظهر كل الظهور فى صفات الشخصية التى يقوم بتمثيلها .

(ا) وفى هذا السبيل يصبح للمؤلف الحق فى أن يطلب من الممثل ألا يضيف شيئا من عنده ، بل يستغرق كل الاستغراق فى الدور المخصص له كما ألفه هو وفكر فيه، وتصوره فى مخيلته، وأبرزه فى مسرحيته .أما الممثل فإنه يجب عليه أن يكون الآله التى يعزف عليها المؤلف . وأن يكون المرآة التى تنعكس وتظهر على وجهها جميع الألوان، وجميع الانعكاسات دون أى تغيير أو تبديل.

أما القدماء فإن ذلك كان أكثر سهولة عليهم ، لأن الإلقاء كان يقتصر ـ كما قلنا من قبل ـ بصفة أساسية ـ على الوضوح . وكانت الموسيقى تسهل التوقيع الصوتى ، بينما كانت الأقنعة تحجب الوجوه ، وهكذا كان الدور الذى تلعبه الحركة من جانب الممثل دوراً بسيطاً . ونتيجة لذلك كان فى استطاعة الممثل أن يكون على أتم الاستعداد لإلقاء أية تمثيلية عاطفية أو تراجيدية .

وإذا كانت قد وضعت فى الكوميديات صور لأشخاص حية مثل كوميديات (سقراط) Socrat أو (نيتشيا) Nicia أو (كليونى) Cleone فإن الأقنعة كانت تكفى فى مثل هذه الحالة لتقليد ملامح الشخصيات المطلوبة ومحاكاتها بشكل واضح .

ومن جهة أخرى لم تكن هناك حاجة لتمثيل الشخصية فى شكلها الواقعى تمثيلا دقيقاً . فى حين أن (أرسطوفان) Aristofane كان يجتهد فى إبراز الصفات والخصائص لتمثيل المظاهر العامة فى عصره .

(ب) الأقنعة : والأمر على العكس من ذلك تماما فى الحفلات الحديثة والتمثيل المعاصر، فقد ذهبت إلى غير رجعة ، كما سقطت وتلاشت الموسيقى التى كانت تصاحب

التمثيل وحل مكانها فى الدور الذى كانتا تقومان به تشكيل حركات الوجه وملامحه، وتعدد الحركات الجسدية ، والإشارات والتعبيرات المتنوعة الغنية بالألوان الفنية المختلفة .

ولما كانت العواطف يجب أن يتم التعبيرعنها سواء أكانت ظاهرة أمخفية ، حتى ولو كان المؤلف قد عبر عنها بطريقة عابرة ، فإن الصفات يجبأن يكون لها خصائص ومميزات أوسع مدى وأكبر مجالا ، بحيث يبدو كل شىء أمام الأعين كأنه حقيقية حية .

وإننا لنلاحظ أنشخصيات شكسبيرالتى صورهافى مؤلفاته إنماهىشخصيات كاملة قائمة بذاتها ، ومستقلة تمام الاستقلال بذاتيتها ، بحيث نشعر بالرغبة فى أن يقوم الممثل من جانبه بجعلنا نلس ما سيقوم به مقدماً فى مثل هذا الكمال التام .

أما نغمات الصوت وطرق الالقاء ، والحركات التعبيرية ، وملامح الوجه ، وبالجملة فإن المظهر الداخلى والخارجى بأكمله يتطلب نتيجة لذلك تخصصا يتفق تمامالاتفاق مع الصورة المعينة التى رسمها المؤلف بقلمه . وليس هذا فحسب بل أن الصوت والحركات والاشارات التىتتدرج وتتنوع يصبح لها معنى آخر ، إذ أن المؤلف يترك فى الوقت الحاضر لحركات الممثل وإشاراته كثيرا من الأشياء التى كان القدماء يعبرون عنها بالكلمات . ونحن نذكر هنا على سبيل المثال خاتمة قصة (والنشتاين) Wallenstein ، إذ أن (اوكتاف) الشيخ الهرم كان قد ساعد على فقد والنشتاين وقد وجده مقتولا بتدبير من (بتلر) Buttler . وفى هذه اللحظة نفسها التى تعلن فيها الكونتيسة (تيرسكى) Tersky أنها قد تناولت السم تتسلم رسالة من الأمبراطور . . ويقرأ (جوردون) gordon الرسالة ويقدمها إلى (اوكتاف) وهو ينظر اليه نظرة تنم علىاللوم والتأنيب ويقول .. — إلى الأمير بيكولوميني .. ويبدو الذعر علىوجه اوكتاف الذى ينظر إلىالسماء وعلى وجهه أمارات الحزن والألم .

وهنا لم يرد ذكر كلامى للمكافأة التى تلقاها أوكتاف عن هذه الجريمة الدموية . ولكن التعبير يظهر ذلكبوضوح على ملامح وجه الممثل .

بهذه المطالب والاحتياجات التى يتطلبها فن التمثيل الحديث نجد أن التأليف

يستطيع ـ رغماً عن مواد التقديم المختلفة ـ أن يجمع التأثيرات والنتائج، ويظهرها بطريقة كان القدماء يجهلونها كل الجهل . وهذا معناه أن الممثل بوصفه إنساناً حياً له تخصصه وعبقريته فى استعمال صوته وشكله وتعبيرات وجهه ، بحيث يستطيع محاكاة مختلف الأفراد والأجناس ، ويستطيع أن يسمو بمميزاته الفنية على مختلف العواطف العامة والمميزات والخصائص المعروفة .

ويجب على الممثل أن يوفق إلى حد ما بين تخصصه ومقدرته، وبين الصورة التى تبدو من خلال القصة ووجهة نظر مؤلفها وخالق شخصياتها .

(ج) وفى أيامنا هذه نجد أن الممثل الفنان تُخلع عليه ألقاب المجد وينظر إليه الجميع نظرة اعجاب وتقدير ، وأن كون الإنسان فنانا يجعلنا نتخيله شخصا لا غبار عليه ولا يوصم بأية وصمة ، سواء من الناحية الخلقية أو الاجتماعية .

وفى الحق أن مثل ذلك الفن يتطلب ذكاء نادراً وكثيرا من المواهب . كما يتطلب فكرا صائباً ومواظبة وعناية ومرانا ومعلومات واسعة . وعندما يصل الفنان إلى القمة يتطلب عبقرية منقطعة النظير ولا مثيل لها . وفى الواقع أن الممثل ليس عليه أن يتغلغل فى روح المؤلف وفى الدور الذى يقوم بتمثيله تغلغلا عميقاً بأن يتشكل تمام التشكيل بالشخصية سواء فى باطنها أو ظاهرها فحسب ، بل إنه بسبب مقدرته على الإنتاج ، يجب أن يحل بشخصيته محل كثير من الأشياء ، وأن يملأ كل فراغ ، وأن يجد المسالك ويمهد الطرق ويجعلنا نفهم وندرك بابتكاراته ما قصده المؤلف، ويوضح آراءه وأفكاره ويخرج إلى الحقيقة الحية النوايا الخفية والملامح الرئيسية التى تُركت غامضة فى الإنتاج الفنى الذى وضعه المؤلف .

دينيس ديديرو

Denis Diderot

١٧٨٣ — ١٧١٣

يقول لنا الكاتب الإيطالى الكبير (دى سانكتيس) De Sanctis فى حديثه عن دينيس ديديرو أنه مبدع ذلك النقد السامى الذى أطلق عليه إسم (فن الجمال) ، إذ أنه سواء بأفكاره المتنوعة عن الرسم أو بآرائه فى الألوان وبمؤلفيه (الصالون) ١٧٦٥ — ١٧٦٦ و (بارادوكس) ١٧٧٣ — ١٧٨٣ قد وضع الأساس الحقيقى لفكرة فن الجمال الحديث

وإنه لمن الانصاف أن نعتقد أنه لا يجب على المرء أن يشعر بالدهشة حين يعلم أن ديديرو هـــذا قد عارض بنظرياته العبارات الرنانة الباردة والضجيج الأجوف فى التراجيديات ، كما عارض بالتمثيل الواقعى حساسية الممثل وبساطته اللتين لا طعم لهما . وذلك بما أبداه من الحجج القوية والآراء السديدة الدافعة والأمثلة الصائبة .

وفى هذا كله نجد النواة الخصبة لفن الجمال الجديد الذى بقى ديديرو مخلصا له كل الإخلاص، رغما عما كان يبدو منه فى بعض الأحيان متعارضا مع ذلك. فإنه قد بين لنا فى أسلوب حديث ما بين الشعور والفن من علاقة وطيدة ، وذلك فى مؤلفاته الآتية :(هذا الرجل الشيطان) و(الاحساس الحى بالحقيقة)و(الثورة العابرة) .

ولقد أوضح ديديرو فى هـذه المؤلفات الفكرة الكلاسيكية عن أهمية المحاكاة التى كانت تحتل عنده المرتبة الأولى. وليس هنا مكان القول بأن لهذه الآراء علاقة بما جاء فى مؤلفات (ليسينج) lassing ومنها (قصة هامبورج) و (لاوكونت) عام ١٧٦٦ ـ ومؤلفات (جوته) Goethe ومنها (حديث بروبيلى) و (حقيقة الكتب الفنية وتشابهها ـ عام ١٧٩٨ ـ ومؤلف (مينجز)

mengs وهو (التقليد المبتكر) ، والمؤلف (ميلتسيا) فى كتابه (المثل الأعلى الرائع) ، والمؤلفين (شيكونيارا) و (ماروكزى) و (فرانشيسكى) من أصحاب النظريات فى الفن الكوميدى .

وهذا الكلام الذى نورده هنا جزء من فصل مستخرج من كتاب (مختارات ديديرو) وعنوانه (غرائب عن الممثل الكوميدى) .

وهـذا الكتاب يبتدىء بتاريخ حياة ديديرو بقلم مدام (فانديه) وتليه مقدمة بقـــلم (فرانسوا طولوز) وهو تتمة حوار يدور بين اثنين من المفكرين .

المتحدث الأول :

يحدث فى كثير من الأحيان أن يكون الممثل الذى يؤدى دوره بطريقــة طبيعية مكروها، حتى ولو كان تمثيله فى بعض الأحيان تمثيلا رائعاً . وعلى كل حال لا يجب أن نثق بالممثل العادى الذى يحاول الظهور بمظهر الممثل القدير ، ومهما تكن الشدة والصرامة فى الحكم على ممثل مبتدىء فإن من السهل التنبؤ بما قد يصادفه من نجاح فى المستقبل ، كما أن الفشل يقضى قضاء مبرما على العجزة وقليلى الكفاية دون غيرهم .

وكيف تستطيع الطبيعة وحدها دون فن أن توجد ممثلا كبيرا ، فى حين أنه لا يوجد شيء على المسرح يشبه الطبيعة ، وفى حين أن الشعر التمثيلى يؤلف كله حسب طرق وقواعد وعلى مبادىء خاصة . ونحن لا ندرى كيف أن دوراً من الأدوار يمكن تمثيله بنفس الطريقة بواسطة ممثلين مختلفين . وإذا كان هذا الدور من عمل مؤلف شديد الوضوح وعظيم المقدره فإن الكلمات لا يمكن أن تكون الاعلامات أو إشارات تقريبية لفكرة من الأفكار أو لإحساس من الأحاسيس أو رأى من الآراء . ويكملها ويزيد فى قيمتها الحركة والاشارة والصوت وملامح

الوجه والعينين ومختلف الظروف والمواقف . وإنك عندما تسمع هذا الحوار :

س ـ ماذا تفعل يدك ؟

ج ـ إننى المس ثوبك . إن قماشه من النوع الجيد .

فماذا تفهم من هذا السؤال وهذا الجواب ؟

لاشىء طبعاً .. فكر جيدا فيما قد يحدث بعد ذلك.وفيما قد يمتد بينهما من حوار. إنهما قد يفكران ويقولان أقوالا متفاوتة .

وإن هذا المثل الذى ضربته لك هو نوع من الأحاجى . وإنك إذا سألت ممثلا فرنسياً عن رأيه فى ذلك فإنه لابد وأن يقول لك إن هذا صحيح وإن هذا الجواب فى محله . أما إذا ألقيت هذا السؤال على ممثل انجليزى فإنه سوف يقسم لك بالله بأنه لا يمكن أن يكون هناك جواب آخر سوى ذلك ، وأن هذا هو انجيل المسرح . ومع هذا فإنه لا يوجد شىء مشترك بين طريقة كتابة الكوميديا والتراجيديا فى انجلترا والطريقة التى تكتب بها أمثالها فى فرنسا على حد قول (جاريك) الذى يعتقد أن الشخص الذى يستطيع تمثيل دور من أدوار قصص شكسبير على وجه الكمال لا يعرف أية إشارة من الاشارات التى تبدو فى تمثيل قصص الشاعر الفرنسى الشهير (راسين) . وذلك لأن الممثل الفرنسى الذى يقوم بتمثيل مسرحيات راسين يجد نفسه مرتبطا كل الارتباط بقوافى أشعار هذا الشاعر التى تصبح فى نظره كأنها الأفاعى التى تقيد رأسه وقدميه ويديه وذراعيه وساقيه ، وهكذا يفقد الممثل قدرته على حرية الحركة والتمثيل .

ونتيجة لذلك يصبح واضحاً كل الوضوح أن الممثل الفرنسى والممثل الانجليزى اللذين يتفقان كل الاتفاق على صحة مبادىء صاحبك ونظرياته ، لايفهم أحدهما الآخر ، وإنما يختلفان سوياً كل الاختلاف ، إذ أن فى لغة المسرح الفنية اتساعا ومرونة كبيرة حتى أن الرجال ذوى الأحاسيس الذين يختلفون مع بعضهم فى الفكر كل الاختلاف يعتقدون أنهم يرون فى هذه الآراء بصيصا من النور وشيئاً من الوضوح .

المتحدث الثانى :

هل تعتقد أن لعبارات هذا الكتاب الفنى معنيان يفهم أحدهما فى لندن والآخر فى باريس بشكلين مختلفين ؟

المتحدث الأول :

فى هذه العبارات معنيان متميزان ومختلفان كل الاختلاف حتى أن صاحبنا قد أخطأ إذ جمع بين أسماء الممثلين الانجليز مع أسماء الممثلين الفرنسيين وطبق عليهم نفس القواعد والآراء ونسب لهم نفس المديح ووجه إليهم نفس اللوم . وقد فكر فى أن ما قاله عن الأول صحيح بالنسبة للآخرين أيضاً .

المتحدث الثانى:

من هذه الناحية ليس هناك آخر يستطيع أن يخلط خلطا حقيقياً مثله .

المتحدث الأول :

إن نفس الكلمات التى استعملها المؤلف تعبر عن شىء فرنسى يختلف كل الاختلاف عن شىء انجليزى . ولكن النقطة الهامة التى لدينا أنا والمؤلف هى آراء متعارضة تختص بأهم فضائل وصفات الممثل الكبير . فإنى أطلب منه أن يكون قوى الملاحظة ، وأرى من الضرورى أن يكون هادئا رابط الجأش . كما أطلب منه نتيجة لذلك تعمقا كبيرا دون أية حساسية . وأطلب منه أن تكون له المقدرة الفنية على محاكاة كل شىء ، أو بالأحرى استعداداً لتمثيل كل نوع من الطباع والآراء .

المتحدث الثانى :

دون أية حساسية ؟

المتحدث الأول:

نعم دون أية حساسية . إننى لم أوفق بعد بين حججى وبراهينى . . واسمح لى أن أعرضها عليك كما هى :

إذا كان الممثل كثير الحساسية وقوى الإيمان، هل من الممكن له أن يؤدى دوره بنفس الحرارة وأن يلاقى نفس النجاح ؟ .

وإذا فرضنا أنه قد تحمس فى أول مرة، وفى ثانى مرة فإنه لابد وأن تكون قد أنهكت قواه وأصبح جامداً بارداً كأنه قطعة من المرمر فى المرة الثالثة . فى حين أنه إذا كان ممثلا واعيا وتلميذاً ذكياً من تلاميذ الطبيعة ، فإنه فى أول مرة يظهر على المسرح فى دور (اوجستو) أو فى دور (سيينا) أو فى دور (اورسمان) أو فى دور (أغاممنون) مثلا ، فإن تمثيله لا يمكن أن يضعف ولكنه يقوى على أثر الانعكاسات الجديدة التى يكون قد تلقاها . وسوف يكتمل ويفخر بنفسه ويعتد بشخصيته . وسوف تكونون دائما فخورين به وراضين عنه . فإذا كان قد أصبح صورة من نفسه وهو يقوم بالتمثيل فكيف يستطيع بعد ذلك ألا يكون صورة من نفسه . وإذا أراد ان يكف عن أن يكون صورة من نفسه ، فكيف يفهم النقطة الحقيقية التى يجب الوقوف عندها ؟

ويؤيدنى فى رأيى هذا عدم تساوى الممثلين الذين يمثلون من روحهم وقلوبهم . فلا تنتظروا منهم أن يكونوا دائماً على وتيرة واحدة ، فإن تمثيلهم يكون بالتبادل تارة قوياً وتارة ضعيفا، ومرة حارا ومرة أخرى بارداً، وآونة ركيكا وآونة أخرى جيداً متسقا . ومن الممكن أن يفشلوا غداً فى الدور الذى نجحوا فى أدائه اليوم وظهروا فيه فى مظهر عظيم خلاب . وبالعكس من ذلك قد ينتصرون وينجحون اليوم فى النقطة التى فشلوا فيها بالأمس .

أما الممثل الذى يمثل بشىء من التأمل مع التعمق فى درس الطبيعة البشرية ومع تقليد ثابت حسب أنموذج مثالى ، وبعد تصور ذهنى ، فإنه يكون ممثلا كاملا على الدوام فى جميع الحفلات التى يظهر فيها . لأنه يضع كل شىء بمقياس خاص فى مخيلته ولا يتجه بتعبيراته إلى ذلك الترديد الممل الذى يصدم الأسماع .

والحرارة فى الإلقاء تدرجها وُوثباتها وهدوئها وبدايتها ونهايتها عند الممثل . فلا تتغير نبراته ولا مواقفه وحركاته . وإذا وقعت بعض تغيرات واختلافات فى تمثيله بين حفلة وأخرى ، فإنما يكون ذلك فى صالح الحفلة الأخيرة إذ أنه يتقدم باستمرار . فلا يبقى جامدا لا يتغير ويصبح كأنه مرآة موضوعة بطريقة خاصة تنعكس عليها الأشياء بنفس الدقة وبنفس القوة وبنفس الحقيقـــة . الممثل أشبه شيء بالشاعر ، فهو يستلهم باستمرار من ثروة الطبيعة التى لا تنضب ، فى حين أنه إذا لم يفعل ذلك سرعان ما يرى نضوب ثروته نضوباً تاماً .

ما هو أصدق وأكمل تمثيل قامت به (كليرون Cloiran) ؟ إننا لو تتبعنا خطواتها وإذا مادرسناها حق الدرس ، لوجدنا أنها فى الحفلة السادسة تـكون قد حفظت عن ظهر قلب كل تفاصيل ودقائق دورها وكل كلماته .

ومما لا شك فيه أنها قـد اتخـذت لنفسها أنموذجا مثاليا وحاولت تطبيقه ومحاكاته فى جميع أدوارها ،كما أن مما لا شك فيه أنها قد فـكرت جيداً فى هذا الأنموذج السامى البالغ حد الـكمال وحاولت أن يكون فى أكمل صورة . على أن الأنموذج الذى استقته من التاريخ، أو الذى ابتـكرته مخيلتها وأبدعت فيه لم يكن شخصها هى . لأنه لو كان لهـذا الأنموذج قامتها القصيرة لـكان تمثيلها ضعيفاً هزيلا . وعندما اقتربت بفضل العمل من هـذا الانموذج بقدر المستطاع كانت قدوصلت إلى قمة المجد . وإذا كانت قد وصلت إلى القمة فلم يكن ذلك إلا مسألة مران واستذكار . وإنك لو حضرت تمثيل بروفاتها لقلت لهـا أكثر من مرة ، إنك قد وصلت إلى قمة المجد . ولأجابتك بقولها إنك تبالغ كثيراً.

وكان هذا هو أيضا شأن الممثل (لى كوينوا) le Quesnoy الذى أمسك به أحد أصدقائه وصاح قائلا : قف ! إن الأحسن هو عدو الحسن . . إنك على وشك إتلاف كل شيء . فرد الفنان على صـديقه المندهش قائلا : إنك ترى ما فعلت . ولـكنك لم تر ما فى دخيـلة نفسى وما أضمره وما أنوى عمـله وما أصبو إليه .

وإنى لا أشـك فى أن الممثلة كليرون لم تشعر بنفـس إحساس كوينوا

فى محاولاتها الأولى . ، ولكنها بعد أن تغلبت على المصاعب وارتفعت إلى الدرجة التى كانت فى مخيلتها أصبحت واثقة من نفسها . وكانت تمثل أدوارها دون أن تشعر بأى شىء من التأثر وأصبحت ـ كما يحدث لنا فى بعض الأحيان فى الأحلام ـ تشعر بأن رأسها قد لمس السحب ويديها أخذتا تبحثان عن حدود الأفق ، وأصبحت روحا لأنموذج عظيم تقمصته . وأنها إذا ما استلقت فوق أريكة من الأرائك وضمت ذراعيها إلى بعضهما فوق صدرها وأغمضت عينيها وبقيت جامدة دون حركة ، تستطيع بعد أن تتابع حلمها بذاكرتها أن ترى نفسها ، وتسمع صوتها ، وتحكم على نفسها وفنها ، وتتنبأ بالأثر الذى سوف تتركه فى نفس الجماهير . فى تلك اللحظة تزدوج شخصية هذه الفنانة . فتكون هناك شخصية كليرون الصغيرة الجسم وشخصية (اجريبين) Agrippine الكبيرة الجسد .

المتحدث الثانى :

إنك إذ تقول ذلك فإنك تعنى أن الممثل ، سواء على خشبة المسرح أو فى دراساته هو ، أشبه ما يكون بالأطفال الذين يتخيلون أشباح المقابر ، وقد أسدلت فوق رؤوسها ملاءات بيضاء كبيرة ، وأخرجت من المقابر أصواتاً مزعجة كئيبة تخيف المارة .

المتحدث الأول :

إنك على حق فيما تقول وقد أصبت ، إذ أنه لا يمكن أن نقول عن الممثلة (ديميسنيل) Dumesnil ما قيل عن الممثلة كليرون . وذلك لأنها ترتقى خشبة المسرح دون أن تعرف ما ستقوله . ولا تعرف ما تقوله حوالى نصف الوقت الذى تمثل فيه . ولكنها تصل إلى سماء المجد فى لحظة من اللحظات .

ولكن لماذا يا ترى يختلف الممثل عن الشاعر وعن الرسام والخطيب والموسيقار !؟

لا يمكن أن تبدو الملامح المميزة للممثل منذ أول لحظة من ظهوره على المسرح وقيامه بحركات عصبية ، بل يمكن الحكم عليها من اللحظات الهادئة الباردة

التى لم تكن منتظرة ولا متوقعة . ولكن لا يدرى أحد من أين تأتى هذه الملامح، فإن فيها ما يشبه الإلهام . على أن هؤلاء العباقرة عندما يقفون بين الطبيعة وبين أغراضهم ومقاصدهم وعيونهم الواعية ينظرون إلى الطبيعة تارة ، وإلى أغراضهم ومقاصدهم تارة أخرى . فإن جمال الإلهام ، والملامح العابرة التى تبدو فى أعمالهم الجيدة والتى يعجبون هم بأنفسهم منها ، يكون لها أثر ونجاح أكيد . كما أن رباطة الجأش يجب أن تخفف من هذيان الحماس وهرائه .

وليس الرجل الذى لا يملك زمام نفسه هو الذى يؤثر فينا ، فإن هذا التأثير هو فضيلة وخاصية يحتفظ بهما الرجل المسيطر على نفسه الذى يكبح جماحها .

إن كبار الشعراء الذين يضعون المسرحيات هم قبل كل شىء متفرجون دائمون لكل ما يدور حولهم فى عالم الطبيعة وعالم الأخلاق .

المتحدث الثانى :

إن عالم الطبيعة وعالم الأخلاق إنما هما عالم واحد .

المتحدث الأول :

ولكن هؤلاء الشعراء يأخذون كل ما يلفت نظرهم ويختزنونه فى أذهانهم ، وتأخذ هذه المجموعة المتجمعة طريقها من أذهانهم إلى مؤلفاتهم دون أن يشعروا بذلك .

إن الرجال المتحمسين ذوى العنف والحساسية يظهرون على مسرح الحياة . ويقومون بالتمثيل فيه مع بقية الناس ، ولكنهم لا يستفيدون من ذلك . وأما الرجال ذوى العبقرية فإنهم يأخذون لأنفسهم نسخة من صور هؤلاء .

إن كبار الشعراء وكبار الممثلين، وربما كل أولئك الذين يقلدون الطبيعة بوجه عام مهما كان شأنهم ، والذين أوتوا إحساساً مرهفا وخيالا خصبا وذوقا سليما هم الكائنات الأقل حساسية من غيرهم ، وهم على أتم الاستعداد لتلقى كل شىء ، فهم

يهتمون أكثر مما يجب بالتأمل والتحقق والتقليد. وذلك لكى يستوعبوا ويستفيدوا بقدر الإمكان. وإننى أراهم دائماً والقلم فى يد كل منهم وأمامهم الأوراق لتسجيل ملاحظاتهم ومشاهداتهم.

ونحن نسمع ونشعر، ولكنهم يلاحظون ويدرسون ويرسمون ويصورون. وليست الحساسية من صفات العبقرية العظيمة، فالعبقرى يحب العدل والإنصاف ولكنه يمارس هذه الفضائل دون أن يشعر بحلاوتها، إذ أن عقله هو الذى يعمل كل شىء دون أن يكون لقلبه أى دخل فى ذلك. وفى أبسط ظرف من الظروف، ولأتفه المناسبات يفقد الرجل الحساس رأسه. ولذلك لا يمكن أن يكون الرجل ذو الحساسية ملكا كبيراً أو وزيراً خطيراً أو ربانا ماهراً أو محاميا عظيما أو طبيبا بارعاً.

املأوا ما شئتم صالة المسرح بالمتفرجين من هؤلاء الرجال ذوى الحساسية ولكن لا تجعلوهم يرتقون خشبة المسرح.

أنظروا إلى النساء فإن حساسيتهن تزيد كثيرا على حساسية الرجال. وانظروا الفرق بيننا وبينهن فى لحظات الانفعالات. إنهن يتفوقن علينا كثيرا عندما يعملن ويبتكرن. ولكنهن يبقين دون مستوانا وينقصن عنا كثيراً عندما يقمن بتقليدنا، ولا تخلو الحساسية أبداً من الضعف. وإن الدمعة التى تخرج من عين الرجل الذى هو رجل حقاً تؤثر فينا أكثر من كل ما تطلقه كل نساء الدنيا من بكاء ونحيب وما يذرفنه من دموع.

وفى الكوميديا العظمى التى هى كوميديا الحياة التى أشير إليها دائما نجد أن كل النفوس الحارة هى التى تشغل المسرح. أما الرجال ذوو العبقرية فإنهم يبقون فى صالة العرض فى وضع المتفرجين

ويطلق على الأولين اسم المجانين، وأما الآخرون الذين يهتمون بنقل وتصوير جنونهم فيطلق عليهم اسم العقلاء. إن عين العاقل هى التى ترى وتبصر كل ما يبدو من مختلف الشخصيات من أفعال مضحكة ثم تصورها لنا فتجعلنا نضحك منها كما تجعلنا نضحك من هذه المؤثرات التى نقع ضحية لها بل إنها تجعلنا نضحك حتى من أنفسنا.

هذه العين هى التى تلاحظ الشخصيات وترسم الصورة المضحكة التى تأثرتم منها، كما تصف صورة تأثيرها عليكم.

وبالرغم من وضوح هذه الحقائق فإن كبار الممثلين لا يوافقون عليها. وهذا سر من أسرارهم.

أما الممثلون المتوسطون أو الجدد فإنهم اعتادوا على رفض هذه الحقائق وعدم التسليم بها وتفنيدها. ويمكن أن نقول عن بعضهم أنهم مثل جماعة المؤمنين بالخرافات الذين يؤمنون بأنهم مؤمنون. وأنه لا نجاة لهم إلا بالإيمان وبالحساسية.

وليس هذا فحسب. فإننا إذا ماسألنا سائل قائلا: هل النبرات المؤثرةالمؤلمة التى تخرجها الأم من صميم فؤادها ليست ناتجة عن شعور حالى أو وليدة اليأس؟ فإننا نجيبه بقولنا: كلا. والدليل على ذلك أن هذه النبرات المؤثرة خرجت فى حدود معينة ومواصفات خاصة وأنها جزء من طريقة من طرق الإلقاء. وأنها إذا خرجت عن هذه الحدودوالمواصفات وزادت أو نقصت مثقال ذرة تصبح زائفة. كما أنها تخضع لقانون الوحدة والتوقيع شأنها فى ذلك شأن الهارمونيا التى يتم اختيارها وإعدادها من قبل، ولاتفى بالحاجة المطلوبة إلا بعد دراسات عميقةطويلة، فضلاعنأنها تساعد على حلمشكلةمن المشاكل. ولكى ينطق بها بالنغمة الصحيحة تكون قد تكررت فى البروفات مئاتالمرات. ورغما من هذه الإعادات والتكرارات والبروفات المختلفة قد تظهر فيها بعض العيوب عند التمثيل. وأن نقول هذه العبارة:

— سوف تصلين يا ابنتى.

أو عبارة:

— أنك تبكين.

فإن الممثل قبل أن يؤدى هذه العبارات يكون قد رددها وقتاً طويلا فى نفسه، لأنه يصغى إلى نفسه فى اللحظة التى تؤثر فيها عليكم. وإن كل مهارته

وعبقريته ليست فى إحساسه هو كما تفترضون . بل فى خداع النظارة بإبداء مظاهر هذا الإحساس .

إن صيحات الآلم التى يصيح بها الممثل أثناء التمثيل إنما هى مستقرة فى أذنيه قبل أن تصدر عنه . كما أن الإشارات التى تنم عن اليأس موجودة من قبل فى ذاكرته ، وقد سبق له أن مثلها كثيرا من المرات أمام المرآة قبل أن يقوم بتمثيلها على المسرح .

ويعرف الممثل اللحظة المناسبة التى يرفع فيها منديله والتى تنهمر فيها مدامعه . فانتظروا هذه الدموع عند هذه الكلمة ، وعند هذا المقطع . لا قبل ذلك ولا بعد ذلك بلحظة :

إن هذه الرعدة فى الصوت ، وهذه الكلمات المحتبسة . وهذه الأنغام المختنقة أو المستطيلة . وهذه الهزة فى أعضاء الجسد ، والرعشة فى الركبتين ، واحتباس التنفس ، والغضب ، إلى غير ذلك — ما هى إلا محاكاة وتقليد ودرس محفوظ وتشبيه دقيق يحتفظ به الممثل زمنا طويلا بعد أن يدرسه تمام الدرس حتى يؤمن به فى وقت أدائه . وهذا الدرس يترك له حرية الفكر ولا ينتزع منه كغيره من التمارين إلا قوة البدن ولا يتطلب منه إلا المجهود الجسمانى .

وعندما يخلع الممثل ثياب التمثيل يصبح صوته ضعيفاً ، ويشعر بكثير من التعب والنصب . ويغير ملابسه أو يستلقى للراحة .

ولكن لا يبقى فيه أى ألم أو تأثر أو حزن أو انحطاط فى الفكر .

أنكم أنتم أيها النظارة الذين تأخذون معكم كل هذه التأثرات .

والنتيجة هى أن يكون الممثل متعباً جسمانيا وأن تكونوا أنتم مكتئبين . وذلك لأن الممثل قد تحرك دون أن يشعر بأى شىء أو يتأثر . فى حين أنكم قد تأثرتم دون أن تتحركوا من أماكنكم .

ولو كان الأمر على خلاف ذلك لصارت حالة الممثل دون شك من أتعس الحالات .

إن الممثل ليس هو الشخصية التي يؤديها . ولكنه يقوم بدورها ويشرحها جيداً لدرجة أنكم تعتقدونه أنه هو هذه الشخصية التي يمثلها .

أن الوهم والخطأ إنما يقعان عليكم أنتم فقط ، فهو يعلم حق العلم أنه ليس هو تلك الشخصية .

ويضحكني كثيراً أن الحساسيات المختلفة تنسجم مع بعضها للحصول على أكبر مقدار من التأثير ، فهي تلمع وتنطفىء وتقوى وتضعف لكي تتكون منها وحدة كاملة لا تتجزأ . ولذلك فإني أصر على رأيي ، وأقول أن الحساسية البعيدة المدى هي التي تخلق الممثل المتوسط . وأن الحساسية المتوسطة هي التي تخلق الكثرة من الممثلين الضعفاء . وأن عدم وجود الحساسية بالمرة هو الذي يخلق كبار الممثلين .

إن دموع الممثل تنزل من مخه . ولكن دموع الرجل ذي الحساسية تتصاعد من قلبه . وأن الاحشاء هي التي تؤثر في رأس الرجل ذي الحساسية ، في حين أن رأس الممثل هو الذي يحمل في بعض الأحيان التأثر إلى قلبه ، فهو يبكي كالإنسان الكافر الذي يعظ الناس بالشهوات وكالرجل المخادع المستهتر الذي يركع أمام إمرأة لا يحبها ولكنه يريد أن يخدعها ، وكالرجل الشرير الذي يتسكع في الطرقات أو يقف أمام باب إحدى الكنائس ويصب عليك اللعنات والشتائم عندما ييأس من عدم إحسانك إليه وعدم تأثرك لحالته ، وكالمرأة اللعوب التي لا تشعر نحوك بأية عاطفة ولكنها تهتز وترتعد بين ذراعيك .

هل فكرتم في الفرق بين الدموع التي أثارها حادث أليم وبين الدموع التي يثيرها تمثيل عاطفي ؟ .

يسمع الناس قصة تراجيدية متقنة ، ورويدا رويدا يضطرب ذهن المستمع وتتأثر أحشاؤه وتنهمر دموعه . والأمر على العكس من ذلك إذا شاهد الأنسان حادثا أليما ، فإن الموضوع والأحساس والأثر تختلط كلها ببعضها وفي نفس اللحظة تتأثر الأحشاء وتخرج الصيحة ، ويفقد الناظر صوابه وتنهمر عبراته . هذه

العبرات تنهمر فى الحال .. أما دموع مستمع القصة فإنها تبدو فى عينيه بعد حين وهذه هى ميزة المنظر الطبيعى والحقيق على المشهد التمثيلى . فهو يعطى دفعة واحدة مايعد التمثيل بإعطائه ويقوم بإعداد العدة له . ولكن الايهام فى المنظر التمثيلى من الصعب إيجاده . فإن غلطة بسيطة تهدمه من أساسه . النبرات يمكن تقليدها أحسن من الحركات ، ولكن الحركات تلفت النظر وتصدم المتفرج وتثير انتباهه .

وهذا هو أساس قانون لا أظن أن فيه شيئا من الاستثناء وهو تقديم الموضوع بالحركة ، لا بالسرد فقط ، حتى لا يبدو جامداً .

حسنا .. أليس لديك ما تعارض به هذا القول . إننى أفهمك . أنك تروى قصة فى مجتمع . وأحشاؤك تتأثر ، وصوتك يتقطع ثم تبكى . لقد أحسست ، وأحسست بقوة . وأنى موافق على ذلك . ولكن هل استعددت لذلك ؟ لا . هل كنت تمثل شعراً ؟ لا .

ومع ذلك لقد نجحت فى استرعاء الانتباه وإيجاد تأثير كبير .. هذا صحيح .. ولكن انقل إلى المسرح صوتك الاعتيادى وتعبيراتك البسيطة وملابسك المعتادة . وحركاتك الطبيعية . وانظر كيف تكون ممثلا مسكينا ضعيفا .

ابك ما شئت ، واذرف من الدموع ما شئت ، ولكنك ستكون اضحوكة وسيسخر الناس منك .

لن تكون القصة التراجيدية مأساة مؤلمة ، ولكنها ستكون استعراضاً محزناً .

هل تعتقد أن مشاهد مسرحيات (كورنيل) و (راسين) و (فولتير) وحتى (شكسبير) يمكن أن تتناسق مع صوتك العادى الذى يسمع إحاديثك العادية ، أو مع نغماتك العادية ! .

فكروا لحظة فيما يسمى بالواقعية فى المسرح .. هل معناها إظهار الأشياء كما لو كانت فى شكلها الطبيعى ؟ كلا ..

إن مفهوم الواقعيه فى هذا المعنى هو الشئ العادى . إذا فما عسى أن تكون الواقعيه فى المسرح ؟ .

أنها تماثل الحركات ، والأقوال ، والوجه ، والصوت والأشارات والتمثيل مع أنموذج مثالى تخيله المؤلف ، وكثيرا مايبالغ الممثل فى محاكاته وهذا هو الشىء العجيب .

إن هذا الأنموذج لا يؤثر فقط على الانغام وطبقات الصوت . بل أنه يدخل تعديلا على طريقة التحرك والمظهر الخارجى للممثل . ويستنتج من هذا أن الممثل فى الشارع والممثل على خشبة المسرح هما شخصان مختلفان كل الاختلاف حتى ليصعب على الأنسان التعرف عليهما إلا بشىء من الجهد . وأول مرة رأيت فيها الممثلة كابرون فى منزلها ، لم يسعنى إلا أن أصيح قائلا : حقا يا آنستى إننى كنت أظنك أطول من ذلك بكثير .

أن المرأة التعيسة والتعيسة حتما ، تبكى فتؤثر فيك ، أو ما هو أبعد من ذلك ، ولكن أقل شىء يغير من تعبيرات وجهها قد يبعثك على الضحك . وأن نبرة من النبرات الخاصة بها قد تصدم سمعك وتضايقك ، كما أن حركة من حركاتها المعتادة تجعل ألمها ألما ثقيلا غير مقبول . ذلك لأن الانفعالات الكبيرة يكون لها اثرها دائما على الوجوه ذلك الأثر الذى ينقله حرفيا الممثل القليل الخبرة ، ولكن الممثل الكبير يتجنبه كل التجنب :

ونحن نريد من الرجل أن يحتفظ فى آلامه وانفعالاته بصفته كرجل ، وأن يحتفظ أيضاً بكرامته ورجولته .

ولكن ماهى نتيجة ذلك المجهود البطولى ؟

إن نتيجته هى إبعاده عن الألم وتخفيف هذا الألم .

نحن نريد من تلك المرأة أن تقع بشكل لطيف ، وبطريقة مهذبة ومن ذلك

البطل أن يموت ميتة المصارعين القدماء فى وسط الحلبة بين تصفيق الجماهير فى أدب ونبل ، وفى ثبات ووقار .

ومن ذا الذى يمكنه أن يحقق رغباتك هذه ؟ هل هو ذلك البطل القوى العضلات الذى يخضعه الألم والذى تغير الحساسية من شكله ؟ .

أم هو البطل المتمرن الذى يسيطر على أعصابه ويمارس تمرين الرياضة البدنية وهو يطلق أنفاسه الأخيرة ؟

إن المصارع القديم شأنه شأن الممثل الكبير . والممثل الكبير — على غرار المصارع القديم — لا يموتان كما يموت غيرهما من الناس فى فراشها ، ولكنهما مضطران لأن يقدما لنا ميتة أخرى لكى يحوزا إعجابنا وتصفيقنا .

كما أن المتفرج ذا الحساسية قد يشعر بأن الحياة المجردة والتمثيل العارى من كل فن إنما هو تمثيل ضعيف فقير ويختلف مع الموضوع نفسه كل الاختلاف .

وهذا لا يعنى أن الحياة المجردة ليست لها لحظاتها السامية . ولكنى أعتقد تمام الاعتقاد أن من يكون جديرا بإدراك هذه اللحظات السامية واقتناصها ويستطيع اقتباسها فى مخيلته وبعبقريته — يستطيع تمثيلها وهو رابط الجأش ثابت الجنان .

ومع هذا فإنى لا أستطيع أن أنكر أن هناك نوعا من تحرك الأحشاء أو الانفعال يكون حقيقيا أو مصطنعا . ولكنكم إذا ما سألتمونى عن رأيى فإنى أقول لكم : أننى أعتقد أن هذا لا يقل خطورة عن الحساسية الطبيعية ، فإنها تجر الممثل رويداً رويداً إلى النغمة المتأثرة وإلى الترديد المتشابه الذى يبعث على الملل . وهو عنصر يختلف كل الاختلاف مع وظيفة الممثل الكبير فهو يضطر غالبا إلى التجرد منه . وإن تضحية الممثل بنفسه لا يمكن أن تتم إلا إذا كان لهذا الممثل رأس من حديد لا يفهم ولا يدرك . وقد يكون أيضاً من الأفضل لتسهيل الأبحاث والدراسات وتبسيطها ، ولبلوغ درجة الكمال والقدرة والكفاية على الإلقاء وحسن التعبير — أن لا يضطر الممثل إلى أن ينفصل عن شخصيته. وذلك

لأن أكبر صعوبة تواجهه هي أنه مضطر للاقتصار على دوره الخاص، وهذا ما يجعل الفرقة تتكون عادة من عدد كبير من الممثلين . ولذلك وجب اختيار الممثلين الذين خلقوا جل المسرحية التي لأراد تمثيلها .

المتحدث الثاني :

ولكننا نلاحظ فى وسط جمهور كبير مزدحم لمشاهدة حادث أليم أن جميع الحاضرين يعبرون - كل منهم حسب طريقته - عن إحساسهم الطبيعي الخاص دون أن يستعدوا لذلك ، وهكذا يخلقون استعراضاً بديعاً عجيباً . ويكون بذلك أشبه بآلاف النماذج التي لها قيمتها فى النحت والرسم والمسيق والشعر .

المتحدث الأول :

هذا صحيح . . ولكن هل من الممكن المقارنة بين هذا الاستعراض وذلك الاستعراض الذى سبق إعداده والتفاهم عليه ، وبذلك التناسق الذى يوجده ويدخله الفنان بنقله من الشارع إلى المسرح أو إلى الشاشة ؟

وإذ كان الأمر كذلك فإنى أقول لك أين سحر الفن العظيم وابداعه ، إذا ما كانت الطبيعة تعمل خيراً من الفن ؟ هل تستطيع أن تنكر أن الفن يتفوق على الطبيعة ويأتى بأحسن منها ؟ ألم تمتدح يوما من الأيام احدى السيدات وتقول لها : إنك تشبهين صورة العذراء التى رسمها الرسام الكبير رافا يللو تمام الشبه ؟ .

وعندما رأيت فى أحد الممرات منظراً طبيعياً جميلا ، ألم تقل ياله من منظر رومانتيكى ؟

ومن جهة أخرى فإنك تحدثنى عن أشياء واقعية ، ولكنى أحدثك عن أمر تقليدى .

إنك تحدثنى عن لحظة عابرة من لحظات الطبيعة . وأنا أحدثك عن عمل فنى كبير تم إعداده من قبل ، وجرى تنفيذه وله تطوره وبدؤه وارتقاؤه .

خذ كل واحد من الممثلين ، وانقل ما يحدث فى المسرح إلى الشارع ، وأرنى شخصياتك الواحد بعد الآخر فرادى أو مثنى أو ثلاثا . ثم دعهم يقومون بحركاتهم الطبيعية الخاصة ، واجعلهم يتصرفون فى حركاتهم حسب طبائعهم دون مراعاة للفن . ولسوف ترى الفوضى تضرب أطنابها .

أما إذا إردت أن تتلافى هذا النقص ، فهل تجعلهم يكررون التمثيل سويا ؟ معنى هذا أنه عفاء على الحساسية الطبيعية ، وعليها السلام .

وقد يحدث فى المسرح ـ كما يحدث فى المجتمع المنسق المتمدن ـ أن يضحى كل فرد من الأفراد ببعض حقوقه لمصلحة المجموع .

ولكن من ذا الذى يقدر قيمة هذه التضحية ؟ هل هو الشخص المتحمس ؟ أو الإنسان المتعصب ؟

لا طبعاً . إن الذى يقدر هذه التضحية فى الهيئة الاجتماعية إنما هو الرجل المنصف المتزن . وأما فى المسرح فهو الممثل الرابط الجأش الهادىء الطباع .

وأما استعراضك الذى تحدثت عنه وقلت أنه يحدث فى الشارع ، فهو بالنسبة للاستعراض المسرحى كجماعة من المتوحشين بالنسبة لمجموعة من الرجال المتمدينين .

المتحدث الأول :

إذا كان هذا الممثل أو هذه الممثلة من الممثلين المتعمقين كما هو مفروض ، فقل لى هل كان يخطر ببال الأول أن يلقى بنظرة على الألواح . والأخرى تبعث بابتسامة إلى بعض النظارة ؟ .

وإذا كان معظم الممثلين يتحدثون إلى النظارة ، فهل من المناسب أن نذهب إلى الكواليس لإسكات ممثل ثالث يستغرق فى الضحك ولإخطاره بأن اللحظة قد حانت لكى يظهر على المسرح ليمثل دور المنتحر ؟ .

وهذا يبعثنى على التحدث اليك عن حادث وقع لممثل وزوجته يكره كل منهما الآخر . وهما يقومان بتمثيل دور العاشقين المتيمين . وهذا المنظر قد جرى تمثيله على خشبة المسرح أمام الجماهير . وقد قام هذان الممثلان بدورهما على أحسن ما يكون الأداء واستحوذا على إعجاب الجماهير وتصفيقهم المستمر من جميع الرواد على اختلاف طبقاتهم . وقد قاطع تصفيقنا وهتافنا تمثيل هذا المنظر عدة مرات . وكان ذلك فى الفصل الرابع من فصول رواية (موليير) المشهورة (كيد العشاق) Depit Amoureuse حيث كان الممثل يقوم بدور (ايراست) وامرأته بدور (لوس) التى كانت تعشق حبيبها عشقاً مبرحاً .

وبعد انتهاء هذا المنظر أدى الممثلان التحية للجماهير رداً على تحيتها وتصفيقها ثم أخذ الممثل زوجته وضغط على ذراعها بين الكواليس ضغطة شديدة كادت تتكسر منها عظامها . وعندما صاحت من الألم رد على صيحتها بأقذع الشتائم وانهال عليها باللعنات والسباب . . !

المتحدث الثانى :

إننى لو كنت قد شاهدت هذين المنظرين اللذين حدث أولها على خشبة المسرح وثانيهما بين الكواليس ، لما وضعت قدمى مرة أخرى فى أى مسرح من المسارح .

المتحدث الأول :

إذا اعتقدت أن هذا قد حدث بين الممثل والممثلة دون أن يكون فى ذلك بأس . فهل من الممكن أن يحدث مثله بين عاشقين أو زوجين ؟ .

ولكن اسمع ما أرويه لك عن مشهد آخر بين هذه الممثلة نفسها وبين ممثل آخر هى عشيقته فعلا .

بينما كان يقوم الممثل العشيق بأداء دوره قالت له الممثلة بصوت خفيض أثناء التمثيل — إن زوجى رجل سافل . لقد سبنى بألفاظ لا أجرؤ على التفوه بها .

وبينما كانت تقوم بدورها فى الرد عليه أثناء التمثيل قال لها - بصوت منخفض ألا تعرفين ذلك عنه بعد ؟

وهكذا كان يجرى الحديث عن الزوج أثناء تأديتها لدورها على خشبة المسرح .

وأخيراً يقول لها : هل نتناول العشاء سويا هذا المساء ؟

وترد عليه قائلة : إننى أتمنى هذا ، ولكن كيف السبيل إلى ذلك .

فيقول لها : أن هذه شىء يتعلق بك أنت .

فتسأله قائلة : وماذا يحدث إذا علم زوجى بذلك ؟

فيرد عليها قائلا - هذا أمر لا أهمية له ، إننا سنقضى سويا ليلة ممتعة .

فتسأله من سيكون معنا . . ؟ فيرد عليها بقوله ؟ من تريدين ؟ فتقول له : لا تنس دعوة المدير .

وهكذا يبدو هذان الممثلان العاشقان أمامك كأنهما مشغولان بتأدية دوريهما على المسرح وتسمعهما وهما يتحدثان بصوت عال بحوار المسرحية ، بينما كانا فى الواقع يتحدثان بحديث شخصى لم تسمعه أنت ولا أحد من النظارة . ومع كل ذلك فإنك تصفق لهما مع بقية الممثلين . ويجب أن تعرف بأن هذه المرأة ممثلة بارعة ، ولا يستطيع أحد التمثيل مثلها ، ولا أن يقوم بدورها بمثل تلك العبقرية والذكاء والرشاقة والدقة فى الأداء . بينما كنت أنا أضحك بينى وبين نفسى من هذا التصفيق والهتاف الحار .

ومع هذا فإن هذه الممثلة تخدع زوجها وتخونه مع ممثل آخر . وتخون الممثل مع المدير ثم تخدع المدير مع شخص آخر يفاجئها المدير بين ذراعيه ، ويفكر فى الانتقام ، فيقف أمام خشبة المسرح فى أسفل درجات السلم ويعتقد أنه يخيف تلك الخائنة بوجوده وبنظرات الاحتقار التى ينظر بها اليها . ويزعجها حتى ترتبك ولا تنال رضاء الجماهير أو تستحوذ على إعجابهم . فتبدأ الكوميديا ،

وتظهر الخائنة ، وتلمح المدير ودون أن تستغرق فى إلقاء دورها تقول له مبتسمة : يالك من رجل غريب انك تغضب من لا شىء وعند ذلك يبتسم المدير بدوره فتقول له بإغراء :هل ستأتى هذا المساء ؟

فيسكت المدير وعندئذ تستمر قائلة يجب أن ننسى هذه السخافات .. سأنتظر عربتك ، أرسلها لتأخذنى إليك .

هل تعرف ياصديقى فى أى منظر تبادلا هذا الحديث لقد كان ذلك فى أحد مناظر رواية (لا شوسيه) la Chausse المثيرة الذى كانت فيه هذه الممثلة تبكى وتنتحب وتجهش بالبكاء وتجعل النظارة يبكون بدموع غزيرة . إن هذا لا بد أن يدهشك ولكن هذا هو ما حدث .

المتحدث الثانى :

هذا ما يجعلنى أتقزز من المسرح وأمقته .

أنطونيو موروكيزى

Antonio morocchesi

١٨٣٨ — ١٧٦٨

عهد بتربية أنطونيو موروكيزى إلى الآباء الأسكولوبيين من رجال الكنيسة المسيحيين بمدينة فلورنس . ومع هذا فقد هجر سلك الكهنوت واتجه نحو المسرح الذى كان يهواه ويحبه حباً جماً . وقد أخذ فى دراسة تراجيديات الكاتب القصصى الكبير (فيكتوريو الفييرى) Victorio Alfieri ، ثم اشتغل بالتمثيل ونبغ فيه نبوغا كبيراً حتى حاز شهرة عظيمة فى فنه ، لم يصل إليها أحد من قبله ، ولا يمكن يصل إليها أحد من بعده .

ولقد بدأ أنطونيو موروكيزى التمثيل فى بداية الأمر أمام الجماهير على المسرح المسمى(بورجوأونى سانتى) بمدينة فلورنس حيث كان أول من مثل فيه بايطاليا دور (هاملت) لشكسبير ، وكان ينتحل إذ ذاك إسم (اليسيوزوكانينى) .

وقد عمل مدة من الزمن فى فرقة (لويجى دل بونو) وفى فرقة (لويجى روسى) وفى فرقة (فرينيه)Vernien ثم فى فرقة (اسبروتشى وبريبانى) . . وكان فى أغلب الأحيان يقوم بدور الممثل الكوميدى الأول .

كما كان موروكيزى أيضاً أستاذا فى الإلقاء والفن المسرحى فى أكاديمية الفنون الجميلة بمدينة فلورنس منذ عام ١٨١١ .

وفى سنة ١٨٣٢ قام بطبع دروسه التى ألقاها بهذه الأكاديمية بعد أن أضاف إليها بحثاً شائقاً عن الإشارات والحركات التمثيلية .

وفضلا عن هذا فإنه ترك لنا مجلدا ضخما عن ذكرياته التى عنى (يارو) بنشر فصول منها فى مجلة الأمة (نازيونى) بمطبعة بنبوراد عام ١٨٩٦ .

وقد كتب موروكيزى أيضاً بعض المسرحيات التى نشرت عام ١٨٢٢ فى

مجلدات ، قام بنشرها الناشر (شرديتى) بمدينة فلورنس .

والفصل الذى ننقله هنا مستخرج من كتاب (الفن المسرحى الذى قام بجمعه هوراس) — من تأليف انطونيو موروكيزى الأستاذ با كاديمية الفنون الجميلة بمدينة فلورنس .

إذا شاهدت أيها القارىء فلاحا ساذجاً متمديناً يبلغ من العمر ستين عاما ، وهو يرتدى ثيابا أنيقه ويحاول أن يظهر أمامنا بمظهر المغازل الفرنسى الرشيق الدون جوان —

فهل من الممكن الا تشعر بالضيق والضجر أو ألا تستلقى على قفاك من الضحك ؟

إن مثل هــذا الخليط العجيب من المظاهر التى تبدو فى هذا الشخص قد يعجب الرجل الغبى ، ولكنه لا يمكن أن يروق عقل أى إنسان ذى ذوق سليم . وليس ثمة شك فى أن العبقرية تسمح للممثل الدراماتيكى بأن يضيف بعض التغييرات من عنده فى سبيل إظهار الفن البديع الذى يجذب إليه القلوب ، وأن صورة المثل الأعلى فى الجمال قد تخدع أحياناً الممثلين القليلى الخبرة ، لأنهم فى بعض الأحيان يخرجون عن الطريق السوى فى سبيل تقليد هذا المثل الأعلى . كما أن من يحاول أن يكون طبيعيا أ كثر من الطبيعة يصبح ضعيفاً تافهاً . أما من يبالغ فى حركاته وإشاراته فى تمثيل فانه سرعان ما يصبح ثقيلا يبعث تمثيله على الضيق والتبرم . هذا وأن من يحاول أن يظهر بمظهر الممثل الكبير أ كثرمما ينبغى يثير الشفقة والضحك .

ولاشك فى أن من يحاول اجتناب كل خطر من الأخطار لا يقوم بأى عمل من الأعمال . وهكذا يبقى فى مكانه ولا يلتفت إليه إنسان حتى يندثر ويخفى عليه النسيان .

أما ذلك الذى يجهد نفسه أ كثر مما يجب ، فى سبيل تنويع إلقائه وتمثيله ، فإنه يغامر ويصبح مثل ذلك الرسام الذى يريد أن يرسم الحيوانات ذوات

الأربع من الهـواء أو الطيور من البحار !!.

ومن ذا الذى لا يعرف أننا فى بعض المواقف إذا أردنا اجتناب ضرر بسيط وخرجنا عن الطريق السوى ، لا بد أن يوقعنا ذلك فى ما هو أشد ضرراً . وهكذا الحال بالنسبة للفن .

وكل ما نريده منك الآن أيها الممثل الفنان هو : أولا . أن تفهم دون ما لبس أو ابهام بمجرد ظهورك على المسرح ، الصفة وطابع الشخصية التى تريد أن تظهرها أمامنا وتقدمها لنا — وثانيا . أن تكون هـذه الصفة صفة واحدة لا تتعدد ، وإن تكون فى غاية البساطة والوضوح منذ بدء التمثيل حتى نهايته ، وإن لا تهمل أبداً ذلك الانموذج الذى أزمعت أن تسير على هداه حتى ولو كنت ممن يجرون وراء الحصول على تصفيق الجماهير .

وإن استعمال أشياء جديدة فى الأداء والتعبير للتأثير فى النظارة يتطلب شيئاً كثيراً من الحيطة والحذر . لأن الطبيعة والفن إذا ما سارا جنبا إلى جنب وفى تناسق يؤتيان أعظم الثمرات وتكون لها أحسن النتائج ، فى حين أن المبالغة تجعل التمثيل مدعاة للسخرية ونوعا من الكاريكاتورية .

وإنى أؤكد لك أيها الممثل بأنك سوف تكون موضع الاعجاب من المتفرج الناقد إذا استطعت اختيار أحسن الوسائل للإلقاء وطبقتها على أحسن الوجوه ، ولكن إذا كانت عبقريتك الفذة توحى اليك بشىء جديد معقول تدخله على فنك حتى تصبح موضع احترام النظارة وإعجابهم ، وتنال تصفيقهم — فحاول أن تحتل الحقيقة أكبر جانب من ذلك الشىء الذى تبتدعه . وهذا هو الشرط الأول فى كل ابتداع أو تغيير يتسم بالأمانة والصدق .

ولا يجب أن يوحى اليك تصفيق الجماهير من السوقة والأغبياء الذين تمتلىء بهم ردهة المسرح بأن تخلط بين الأشياء الجميلة حقا والأشياء التى تبدو جميلة ولكنها ليست من الجمال فى شىء ، وذلك لأنه يوجـد بين العدد الكبير ممن يشاهدون التمثيل ويستمعون إليك ، عدد قليل جداً من الأكفاء الذين يستطيعون الحكم على الأشياء حكما صائبا نزيها .

ولا يجب أن يستهويك أيها الممثل ما يقابلك به النظارة من الهتاف والتصفيق ولا تحاول العمل على نيل الإعجاب إلا فى حدود الحقيقة والفن السامى .

إن ابتداع أشياء جديدة تبقى على مر الزمن يعتبر من الفضائل والمحاسن لأن التطور والتجديد أمر طبيعى فى جميع أنحاء الدنيا ، إذ يدخل التجديد باستمرار فى الزراعة فى الريف ، كما تتجدد المبانى فى المدن ، وكما تتجدد باستمرار القوانين والعادات والعرف والأزياء إلى غير ذلك . ولا ندرى كيف تكون حالة الفن إذا شاخ وبقى كما هو عليه دون أى تجديد معقول . على أن يكون هذا التجديد صادراً من منابع الطبيعة ، وتكون له فائدة كبيرة ويستحق المدح والثناء واهتمام الجماهير وتقبلهم له وإقبالهم عليه .

وإنى لأتساءل . كيف يمكن أن نقوم بتمثيــل مسرحيات (جولدونى) Goldoni ؟

إن جميع أفراد المجتمع يعلموننا فى كل يوم كيف نقوم بذلك . فى حين يمكن أن يكون كل منهم أنموذجا جيدا لذلك الكاتب الكوميدى اللاذع الذى يلقبونه بأمير الكوميديا ، والذى يعرف كيف يختار أنسب الأشياء لما يريده .

وللوصول إلى النقطة الصائبة وبلوغ حد الكمال يجب أن نعمل على التلطيف من الطبيعة التى تكون دائماً جافة فى حالتنا هذه .

ومما لاشك فيه أنه إذا كان من الواجب تقليد شخص من السوقة ، لا يجب أن اختار لذلك صورة أردئهم وأكثرهم خشونة وفظاظة . ولذلك كان من الواجب تجنب مثل هذه الشخصيات على قدر الإمكان لأن مثل هذه الشخصيات المرذولة تبعث الحزن والألم فى ذوى النفوس الرقيقة الذين تمتلىء بهم دور المسارح .

كما أنه إذا اقتضى الأمر تمثيل شخصية البخيل فلا يجب المبالغة فى ذلك باختيار شخص قذر مرذول تتقزز من رؤيته النفوس . وإذا ما أريد تمثيل رجل شديد المراس صلب الرأى فلا ينبغى أن يكون من القتلة وسفاكى الدماء ، كما أنه عندما نريد إبراز شخصية المرأة الظريفة العجيبة فلا يجب إظهارها فى

صورة امرأة لعوب خليعة . أما إذا اقتضى الأمر ولم يكن هناك بد من اختيار مثل تلك الشخصيات فيجب أن تكون عباراتها عفيفة نقية بقدر الإمكان إذا لم يكن المؤلف أراد غير ذلك .

هـذا وأن التراجيديا التى كتبها مؤلفها بأسلوب رفيع يجب أن تمثل أيضاً بمثل هذا الأسلوب الرفيع .

وأن الأسلوب الرفيع هنا ليس معناه استعمال السجع البارد الرتيب، وتضخيم الكلمات وتفخيمها والإكثار من التلويح باليدين . ولا النظر باستخفاف من أعلى إلى أسفل إلى الزميل الذى يمثل أمامه على المسرح ، كما أنه لا يجب على الممثل أن يضم ذراعيه إلى صدره كما يفعل الحمال العاطل الذى لا يجد عملا . ولا يجب أن يفتح فمه بشكل مخيف أو يكثر من الصياح والضجيج بأصوات منكرة يخرجها على هواه وحسب مشيئته وألا يتهيج أو يتلوى كالثعبان عندما يريد أن يمثل الألم . مما يفعله كثير من الممثلين فى الوقت الحاضر ومما يبعث على الضجر . بل يجب على الممثل أن يكون هادئا رزينا دون أية مبالغة . وذلك بأن يؤدى دوره فى حدود المعقول ، وأن تكون خطواته خطوات وئيدة يراعى فيها أصول المدنية واللياقة أكثر من أصول الفن . وأن تكون إشاراته متناسبة مع عباراته . وأن تكون حركاته أنيقة رشيقة سريعة متزنة . وأن تكون نبرات صوته وعباراته واضحة وأن يكون نطقه سليما واضحاً نبيلا وئيداً وليس متقطعاً . وأن تكون ملامحه هادئة بعيدة عن الافتعال . وأن يصدر صوته من صدره لا من حلقه . وأن تكون وقفاته محدودة ومتناسبة . وأن يكون رابط الجأش ثابت الجنان ، وأن تتأثر روحه تأثيراً كافياً، بحيث تستطيع أن تنقل إلى قلوب المتفرجين، ذلك التأثر الذى يشعر به أو يتظاهر بالشعور به .

وأن تكون للمثل سيطرة كاملة على الدور الذى يقوم به . وأن تكون له معرفة تامة بالموضوع الذى يمثل فيه والشخصية التى يقوم بأداء دورها . وأن تكون ملابسه متفقة مع ملابس تلك الشخصية .

وأن يعمل على إقناع القليلين بدلا من مباغتة الكثيرين . وهذا كله هو ما تتطلبه أصول الفن من الممثل التراجيدى .

.. وإن الوسائل اللازمة للحصول على كل هذه الكفايات قد أوضحناها بالتفصيل فى الدروس التى ألقيناها والتى يستطيع كل إنسان الرجوع إليها ...

وإذا كانت طريقة الأداء يجب أن تكون دائما طريقة نبيلة وكاملة فى التراجيديا ، فإنها يجب أن تتدرج وأن تختلف بأن تعلو تاره وتنخفض تارة أخرى حسب المواقف والظروف . وإنى أقول على سبيل المثال إن الذى يقوم بدور وكيل أحد العظماء يجب أن يؤدى دوره بطريقة أقل فخامة ونبلا عن الطريقة التى يؤدى بها من يقوم بدور العظيم ذاته . كما أن من يقوم بدور هذا العظيم يجب ان تكون طريقته فى الأداء أقل فخامة ونبلا من طريقة من يقوم بدور الملك . كما أن من يقومون بأدوار الملوك والعظماء عندما يتحدثون إلى الوزراء أو الكبراء يجب أن تكون طريقتهم فى الأداء أكثر نبلا منها عند تحدثهم إلى موظفيهم وخدمهم .

وفى هذا المثل الذى ذكرناه مايكفى للتعبير عن الطريقة الصحيحة فى الإلقاء لأنه قد يكون من السخافة أن يتحدث من يقوم بتمثيل شخصية (فيلوتيت) Filotette المتسول الضعيف بنفس الطريقة التى يتحدث بها من يقوم بتمثيل شخصية (عوليس) Ulysse ذلك الرجل الواسع الثروة والسليم البدن . فى حين أن هاتين الشخصيتين تقومان بدورين من أدوار البطولة فى تلك التراجيديا .

وأن الكوارث تسوى بين العظماء الرجال والرجال العـــاديين لأنه إذا ما أصابت إحدى الكوارث عظيما من العظماء سرعان ما يصبح كالفقراء سواء بسواء ويرى أن الامتياز الذى كان يمتاز به من قبل لم يكن إلا شيئا عرضيا وظلما من المجتمع .

وقد كان أوديب الملك أثناء سطوته ومجده وعند دخوله مدينة طيبة شيئا . وعندما أصبح عاجزا شريدا فى الغابات كفيف البصر شيئا آخر .

فإذا كان مؤلف التراجيديا بسبب عدم خبرته أو لعدم عنايته لم يميز بين هاتين الحالتين، كان على الممثل أن يتلافى هذا النقص وذلك بواسطة طريقته فى الأداء .

وإنك أيها الممثل إذا أردت الاحتفاظ بما لك من الشهرة والصيت . ورغبت فى إقناع الناقد الواعى ، فما عليك إلا أن تعمل كل ما فى وسعك لكى يصل ما تبديه من انفعالات وتأثرات إلى قلوب المتفرجين .

ولا يكفى الممثل الدرامى الكبير أن يلقى العبارات على وجه الدقة حتى يكون كبيرا . ولكن يلزمه ذلك السحر العذب الذى يفتن المتفرج ويتغلغل فى نفسيته ويأخذ بلبه .

ولا يجب أن تعتقد أنك تستطيع الحصول على هذه المميزات بالفن وحده ، بل يجب أن تستلهمها من الطبيعة . فاذا ما أردت أن تبكى النظارة فعليك أن تبكى أنت أولا. واجعل ملامح وجهك توحى بأن دموعك تنهمر حقا. وإذا ما أردت أن تحظى برضاء الجماهير وإعجابهم من تمثيلك فيجب عليك ان تستخدم ملامح وجهك وتجعلها تعاون نبرات صوتك . فعندما يكون كلامك بصوت منخفض حزين يجب أن يظهر الحزن على وجهك . أما إذا كان صوتك يدل على التهديد والوعيد فيجب أن تبدو على وجهك إمارات الغضب . وإذا كان كلامك يدل على المرح والفكاهة فيجب أن يبدو وجهك ضحوكا . أما إذا كان كلامك شديدا صارما فيجب أن يكون وجهك عبوسا . واجعل من حركاتك ونبرات صوتك فى تمثيلك ما يتفق مع ما أراده المؤلف .

ولكى تكون لديك المعرفة اللازمة بالإنسان عليك أن تبحث معى وتدرس عادته وطباعه فى كل فترة من فترات حياته .

أما الصبى فالبرغم من أنه ليس له دور كبير فى التمثيل، إلا أنه بمجرد أن يترعرع ويكبر يشتهى دائما المزاح مع أقرانه . فهو يضحك ويلهو ويبتسم ويبكى ويصرخ ويسكت ويقفز إلى غير ذلك. فإذا ماحدث ودخل أحدالصبية فى الفن ليقوم بالتمثيل فإننا لن نكون فى حاجة إلى تلقينه عادات الرجال وطباعهم وأخلاقهم حتى لا يفقد بساطته التى يتحلى بها فى مثل عمره ، وحتى لا نحرمه من الوسائل التى تظهره وتجعله مقبولا ومحبوباً من النظارة ، لأننا نكره عادة الرجل المتصابى، كما نكره أيضا الصبى الصغير الذى يبدو فى مظاهر الرجال .

إن وضع كل شيء فى محله والنظام الذى هو أساس النجاح فى كل عمل من الأعمال الإنسانية هما الطريق الذى يؤدى إلى النجاح .

وإن السن المبكرة التى تتراوح بين السابعة والرابعة عشرة والتى يطلق عليها الناس اسم (سن البراءة وعدم المسئولية) يندر أن يضعها المؤلفون فى المسرحيات لأنها سن لا تعرف الكياسة . ولذلك تفسد المسرحية إذا ما أقحمت بها .

أما الشاب فإنه بمجرد أن يترك إلى نفسه وعلى هواه كالحصان الجموح الذى يعدو من جهة إلى أخرى دون هدف أو سبب معين ، والذى يقف بمجرد أن يرى مرعى خصبا فإنه يكون بطبيعته مطيعاً لينا كالشمعة إزاء التأثرات السيئة ، كما يصبح قليل الاحتمال لمن يظلمه ويكون مسرفا مع من يدلله ، ومغرورا ومتعاليا على من يخضعون لسيطرته . وهو يهوى الكلاب والخيل والصيد والعدو وكل شيء آخر من هذا القبيل . وهو يريد كل شيء . وسرعان ما يترك كل ما كان يريده ويشتهيه . ولا يهمه إلا ببطء ما فيه منفعته وعونه . وهو شجاع وجريء مقدام يناقش ويعارض كل رأى .

وهذه السن تقدم للممثل كثيراً من النماذج المشوقة . وإذا ما درست جيداً ومثلت بصدق فإنها تسر الجميع كل السرور ، على أن يشار إلى عيوبها الكبرى بلباقة دون التعرض لتصويرها بوضوح .

أما سن الرجولة فإنها تشتهى كل ما فيه راحتها وسرورها ، فهى تحب التمجيد والأصدقاء ، ولما كانت هذه السن هى الأقل عيوبا فإنه من الصعب تمثيلها . وفى الحق إن كل شيء فى حدود الاعتدال لن يستطيع تقليده إلا القليلون .

فإذا ما أردت أيها الممثل اختيار أنموذج تسير على هداه فى التمثيل دون أدنى خطأ ، يجب عليك أن تتجنب جميع النماذج التى تستطيع محاكاتها بسهولة . وعندئذ تكون قد أحرزت النتيجة التى تبتغيها .

إن الطبيعة هى دائماً غيورة وحريصة على ما فيها من جمال لا نهاية له .

ولكنها من آن لآخر تظهر شيئاً من هذا الجمال . فعليك أيها الممثل أن تقلد أجمل ما فى هذه الطبيعة وهو الإنسان . فإذا ما أردت أن تقلد شخصاً ما تكون قد حبته الطبيعة بمميزات وفضائل عظيمة ، يجب أن تكون فى مثل مهارته وممیزاته وفضائله حتى تكون مثله .

أما الشيخ المسن فإنه كثيرا ما يكون حريصا على الجمع واختزان ما يجمعه ويحصل عليه . وهو يحب الشجار والمشاكسة. بطىء الفهم صعب المراس . يحب الحياة بشره ، يتغنى دائماً بأيام شبابه ويشيد بها . وهو يراقب حركات وأعمال من هم أصغر منه سنا ويحكم عليهم أقسى الأحكام .. هذا الشيخ المسن من السهل كثيراً تقليده ومحا كاته لأن من أيسر الأمور تقليد الأمور المعيبة والنقائص .

إن من على وجه الدقة واجبات المواطن والصديق وكيف يفرق بين درجات حبه لأبيه ولفتاة فاضلة، ولزوجته ولولده وأخيه وضيفه ومعنى درجات المدينة والوقار وأهمية وظيفة الربان والقاضى أو عضو الشيوخ ، يستطيع القيام بدور الشخصية التى يريدها .

ويستطيع الممثل الفنان الذى يتقن التقليد أن يجد الأمثلة الكثيرة التى يستخرجها من العادات ومن الحياة البشرية ومختلف أطوارها .

كما أن التمثيل الذى يمتاز بصوت رنان ونبرات واضحة وبملابس متقنة وحركات متزنة يكون له أثر عظيم، ويسر المتفرج سروراً عظيماً أكثر من المحسنات الفنية والحركات المصطنعة التى تصبح كالشعلة التى يعلو لهيبها ثم سرعان ما تنطفى نارها .

ولهذا فإنك أيها الممثل إذا أردت أن تكون فنانا عظيما ، فما عليك إلا احتقار هذه الأشياء المصطنعة واجتنابها .

إن الفنان الدرامى إما أن يؤثر فى النظارة أو يبعث السرور إلى قلوبهم . فلكى يؤثر فيهم يجب أن تكون حركاته ونبراته مختصرة ومعبرة ومحزنه . فيبدأ فى التمثيل وهو فى حالة طبيعية ويتدرج فى التعبير وفى الحركات بتعقل وحكمة ويعطى تعبيراته الأهميـــة التى تستحقها بكل مافى نفسه من قوة فى الوقت الذى لا ينتظر منه النظارة ذلك .

إن الفنان الماهر حقاً إذا لم يرد أن يكون موضع استهجان الطبقة المفكرة لا يجب أن يقتصر عمله على بعث السرور والبهجة إلى نفوسها ولا أن يزيد من الإبكاء لحسب إذا لم يرد أن يبعث الضيق والحزن إلى نفوس الشباب .

كما أن الفنان الذى يعرف كيف يمثل الحنان تارة والبهجة تارة أخرى دون أن يخل بما أراده المؤلف يكون قد أصاب كل الصواب . والممثل الذى يجمع بين قوة الملاحظة وقوة الإدراك والتعقل لا بد وأن يصيب كبد الحقيقة . ولذلك فإننا كثيرا ما نجد بعض الممثلين بسبب افتقارهم إلى قوة الإدراك يرتكبون أخطاء لا تغتفر .

كما أن هناك أخطاء أخرى لا يمكن التسامح فيها تدفع إليها رغبة الممثل فى عمل أكثر مما يجب وبشىء من المبالغة ، وذلك لأنه فى هذه الحالة يخالف المثل المعروف (خير الكلام ما قل ودل) كما أنه لا يمكن الجمع بين السرعة والإجادة سواء فى العلم أو فى الفن .

إن الجهل والادعاء الخاطىء ، والطبيعة الزائفة ، وعلى الأخص شدة الرغبة فى التجديد دون كفاية ، هى الأمور التى يجب أن يعاقب عليها الممثل أشد العقاب .

وفى الحق كيف نستطيع أن نعرف قيمة التعبير دون أن يكون لدينا شىء من الذكاء ، وكيف نستطيع أن ننقل هذا التعبير إلى المستمع على حقيقته فى وضوح حسب ما أراده المؤلف إذا لم نكن قد فهمناه حق الفهم ؟ .

وللوصول إلى الهدف الذى تصبو إليه أيها الممثل . لماذا تترك الطريق السوى وتبتعد عن الحقيقة وتتخذ لك طريقا خطيراً غير مأمون ؟

إن بعض الأخطاء التى يسببها عدم العناية والاهتمام أو لا يستطيع ضعف الإنسان التحرز منها واجتنابها ، إنما تكون أشبه شىء بنقط سوداء فى وجه جميل .

ولما كان تسامح الجمهور له حدوده ـ شأن كل شىء آخر فى هذه الدنيا ـ فعليك

أيها الممثل الدرامى ألا تكون أحيانا فى حاجة إلى هذا التسامح . وإلافإن أقل الأخطاء تصبح وخيمة العاقبة وضارة بك إلى أبعد الحدود إذا ما تكررت .

إن ذلك الخطاط الماهر مهما كانت براعته وقدرته على الكتابة الجميلة يستحق كل ازدراء واحتقار ، إذا كان قد نبهه الناس إلى خطئه ، ولم يعدل عنه . وهذا مثل له فائدته بالنسبة لك أيها الممثل . كما أن عازف الموسيقى، الذى يستمر على العزف على وتر واحد دون غيره، لابد وإن يمل المستمعون اليه .

وإن حركات الممثل الدرامى وتعبيراته يمكن تشبيهها إلى حد ما بصور يرسمها رسام . فهناك صور تعجب الناس إذا ما وضعت فى مكان ظليل أو إذا نظر اليها من بعيد . وهناك صور أخرى، تعجبك إذا ما نظرت اليها من قرب، وتقاوم ضوء النهار ولا تخشى النقد . وكلما زدتها نظرا زدتها تقديرا وإعجابا .

وهذه البراعة الفذة، يجب أن تكون أيضا من خصائص الممثل المسرحى، كما هى من خصائص الشعراء، والمثالين والرسامين، والمعماريين، وغيرهم من رجال الفن .

وهناك بعض الفنون، لا تضايقك عدم البراعة فيها إلى أقصى حد . فإن المحامى أو المشرع، أو الفلكى، أو الفيلسوف، له قيمته حتى ولو لم يكن عظيما .

أما بالنسبة للممثلين والمؤلفين والشعراء، فليس هناك طريق وسط .

إن الكوميديين نظراً لدستورهم السياسى والأخــــلاق هم نموذج للحياة السعيدة ، أو هم يجب أن يكونوا كذلك كما يجب أن يكونوا أساتذة للتمدن واللياقة .

وفى الحق إن التراجيديا ، التى ابتدعهــــا (تسبى) Tespi وقام بتهذيبها (أشيل) Eschile وأبلغها (سوفوكل) Sofocle إلى أرقى درجات الكمال ، إنما هى لوحة تنقش عليها الفضائل والعيوب بشكل واضح ويظهر عليها ، ما للأولى من نتائج سعيدة وما للأخرى من أوخم العواقب . ومنها يتعلم الناس كيف يعيشون عيشة الشرف ويأخذون عنها قواعد التربية الصحيحة .

ولقد اخترعت المسارح لكى تبعث السرور فى نفوس الناس . وأن من لم يستطع من الممثلين الوصول إلى تحقيق هذا الغرض لابد أن ينحدر ، ويتهدم

ويبتعد عن الكمال . ومن لم يستطع منهم المحافظة على درجة الكمال ينحدر إلى الهاوية ويسقط من عليائه . وخير لمن يتصدى للأعمال الجسيمة ولا يعرف كيف يتقى خطرها أن يبتعد عنها .

وإن الذى يقيك ويحفظك من كل مبالغة يدفعك إليها صدى التصفيق والهتاف الوقتى من جانب الجماهير هو تذكرك أن الممثل العبقرى الشهير (ساتيرو) Satiro كان معلما لمعظم خطباء اليونانيين . وإن (روشيو) Roscio أول الكوميديين الرومانيين كان له مثل هذا الشرف إذ كان يعلم (اربيناتى) Arpinate أعظم رجال الفورم الرومانى والذى كان موضع الأعجاب فى العالم كله حينئذ .

وعليك أيها الممثل ألا تبالغ فى ابتكاراتك الخاصة للحصول على هتاف الجماهير وتصفيقهم . بل اجتهد فى إدخال هذه الابتكارات فى حفلة معينة أو فى منظر بذاته يتطلب موضوعه مثل هذه الابتكارات . لأن الأشياء التى توضع فى غير موضعها لا يكون لها أى تأثير ، بل إنها تضايق المتفرجين .

ويجب عليك أيها الممثل أن تكون حذراً ودقيقا كل الدقة فيما تدخله من تجديد وابتكار فى الإلقاء ، وان تكون ابتكاراتك فى موضوعها وان تقلل منها ما استطعت اذا اردت ان تبقى لك شهرتك وما تمتعت به من صيت .

وقد يتساءل البعض عما إذا كانت العبقرية أو الثقافة هى التى تخلق كبار الممثلين . وفى إعتقادى أن العبقرية وحدها دون الثقافة . والثقافة وحدها دون العبقرية لا يمكن أن ينفصلا عن بعضهما . فان الأولى تدعم الأخرى وكلاهما يعتبران سلما لبلوغ المجد .

إن الذى يرغب فى أن ينجح فى أى فن أو علم ، يجب أن يكون قد درس هذا العلم أو ذلك الفن كثيرا وأن يكون قد بزل كثيرا من الجهد والعرق .

أما من يتخلف ويبقى فى مؤخرة مباراة العبقرية فإنه لابد وأن يخر صريعا دون أن يكون له أى أمل فى الوصول . وما أتعس حالة الطالب الكسول الذى

لا يذاكر دروسه والذى إذا ما سئل عن شىء يجيب بقوله .. إننى لاأعرف هذا لأنى لم أدرسه .

ومع هذا فإن الفنان الموسر يجد من حوله دائما بطانة من المتملقين تجعله يعتقد فى نفسه أنه معجزة من معجزات الطبيعة لأن هؤلاء يخالفون الحقيقة والواقع . وذلك لأنه يغدق عليهم من ماله ويدعوهم إلى مائدته من أن لآخر .

آه قاتل الله الغرور !! إنه ظالم قاس وعلى الأخص بالنسبة للأغنياء الذين بفضل ماعندهم من أموال يريدون أن ينحنى كل إنسان أمام إرادتهم ورغباتهم وأهوائهم .

وإذا أردت أيها الممثل أن تعرف مقدار نجاحك فى دور (أورسمان) أو فى دور (أوديب) الذى قمت بأدائه بالأمس فلا تسأل فى ذلك الذين قدمت إليهم بعض الهدايا أو أجزلت لهم العطاء . فانك ستسمع أحدهم يرد عليك بقوله . . . إن تمثيلك كان على خير ما يرام . وإنك كنت موضع الدهشة والاعجاب ونجحت إلى أبعد مدى حتى كادت الدموع أن تنهمر من عينى فى بعض المواقف . كما شعرت بالجزع والخوف فى موقف آخر . وطوال مدة التمثيل لم أنقطع لحظة واحده عن الهتاف والتصفيق .

وإن هذه الكلمات أو ما يشبهها قد تسمعها من شخص آخر من المعجبين بزوجتك أو بشقيقتك .

ولكن لا يجب عليك أن تشترى مديح الأول بمثل هذا الثمن الغالى الذى تدفعه نظير مأكله ومشربه . كما يجب عليك أن تتجنب تملق الثانى وإطراءه . بل عليـــك أن تتجه بسؤالك إلى ذوى الرأى والشرفاء وذوى الإحساس الدقيق النزيـه .

وإذا أردت أن تعرف المديح الصحيح من المديح الكاذب فعليك أن تقف موقف الحزم إزاء المتملقين الذين يبالغون فى اظهار مودتهم وحبهم . ويجب أن

تعرف صديقك الحقيقي لا يبالغ قط فى إبداء أرائه ويصدقك القول ويطلعك على ما فيك من عيب أو نقص .

وعليك أيها الممثل أن تصدق المثل القائل (من لا يعرف القليل لا يعرف الكثير) وبذلك تتخلص من كل الغلطات البسيطة التى إذا ما اجتمعت تكونت منها عيوب جسيمة وأخطاء فاحشة .

إن مستقبل الممثل الكوميدى التعس يمكن مقارنته بمستقبل متسول بائس إذ يبتعد عنه كل إنسان ويهرب من صحبته ويفر منه كل صديق ويخشى أن يلمسه كما لو كان مصابا بالجذام أو الجرب أو كما لو كان كلبا من الكلاب المسعورة الذى إذا كان الأطفال يجرون فى أثره فما ذلك إلا لأنهم لا يعرفون الخطر الذى يتعرضون له .

وهذا موقف الممثل الكوميدى الفاشل بالنسبة للمجتمع . فلا يقترب منه أحد وإذا ما وقع فى الهاوية لا يرثى له إنسان أو يحاول أن يأخذ بيده .

إن الشاعر الصيقلى (امبيدوكلى) Empedocle الذى كان يطمح فى المجد ويطمع فى أن يتخذ الناس منه إلهاً . ذهب بكل طمأنينة وهدوء وألقى بنفسه فى فوهة بركان أظنه أثناء ثورته . ولكن لماذا ياترى نأخذ على المجانين رغبتهم فى الموت بطريقتهم الخاصة ؟

إن طريق المسرح مفتوح أمام الجميع . والمسارح تستقبلهم عن طيب خاطر سواء أكانوا من الأكفاء أم من غير الأكفاء . ولكن الشىء المهم هو أن المسرح لا يستقبلهم جميعاً بنفس الطريقة لأن الجمهور بطبيعته يتطلب الكثير ولا يتسامح إلا فى القليل النادر .

ويقول بعض الناس إن التمثيل أمر هين . فلماذا لا ندخل فى زمرة الممثلين ويقول هؤلاء إن التمثيل الكوميدى فن بعيد المدينة ، كما يقول البعض الآخر إنه شىء لا فائدة فيه . وكل هذا جنون لا يغتفر .

إن التمثيل المسرحى هو فن من أصعب الفنون بحيث أن الممثل الحقيقى فى نظر العقلاء وذوى الرأى يعتبر فى مرتبة الكاتب الكبير .

وفضلا عن هذا فإن بلاد اليونان التى تلقب باسم الأم الحنون للعلوم والآداب قد لقنتنا ذلك ، إذ أسندت إلى أحد مشاهير الممثلين منصباً قضائياً كبيراً . كذلك فعلت روما إذ كانت كريمة إلى أبعد حد فى معاملة (إيزوب) و (روشيو) .

وهكذا فعلت انجلترا فى العصور الأخيرة إذ وضعت جثمان (جاريك) على مقربة من رفات (شكسبير) الذى دفن فى مقبرة الملوك .

وإن فرنسا تلقننا ذلك كل يوم إذ أنها ترفع إلى اسمى الدرجات فنانيها من الممثلين وتضعهم فى مصاف كبار رجال الدولة ورجال الأدب والعلوم (١)

وكذلك الحال فى هولندا فإن الممثلين فضلا عن المكافآت العظيمة والمرتبات الكبيرة التى تمنح لهم ، ينظر اليهم بعين الاحترام والوفاء والتبجيل .

أما إيطاليا (التى كان يجب أن تقدر هذا الفن أكثر من أى بلد آخر) فإنها مع شديد الأسف متأخرة فى هذا المضمار . وقد رأى بعض كبار رجالها أن هذا التكريم أمر لا ضرورة له !! ولكن لماذا يتهم التمثيل فى إيطاليا وحدها وبالذات . ويقال بأن تكريم الممثلين من أبنائها أمر لا فائدة منه ؟ هل كان اليونانيون والرومانيون القدماء ، والإنجليز والفرنسيون والهولانديون والألمان الحديثون مخطئين وأغبياء بالنسبة للإيطاليين ؟ .

ولكن لا تهتم أيها الممثل الإيطالى بهذه الأصوات التى دفع إليها الجهل والبخل .

إن إيطاليا التى هى الأم الرءوم للعبقريات وللعباقرة الذين يقدرون الجمال

---

(١) أقيم للممثل (تاما) تمثال فى البانثيون Talma (مقبرة العظماء) .

والجودة وكل ماله فائدة للبشر لم يكن من الواجب أن توصم بمثل هذه الوصمة .

وعليك أيها الممثل أن تسير فى فنك باستقامة وشرف وكفاية . وسوف ينظر إليك بعين التقدير والإجلال والتبجيل وعندما تموت سيترحم الناس عليك وسيبكونك كما يبكون أى رجل عظيم من رجال الأدب والعلم .

هأنذا قد قمت بما يجب على وأتممت حديثى فيما يختص بالإلقاء والفن المسرحى ويعلم الله وحده إذا كنت قد أوفيت الموضوع حقه أم لا . وإذا كنت قد أعطيت كل ذى حق حقه . ومع ذلك فإن الزمن هو الحكم العدل فى كل عمل إنسانى ولسوف يصدر حكمه العادل وقوله الفصل .

انريكو . ل . فرانشيسكى

Enrico. L. Franceschi

١٨٨١ — ١٨٢٠

حدثنا فيلسوف إيطاليا الكبير (بنيد يتوكروتشى) فى كتابه المسمى (أدب إيطاليا الجديدة) ووصف لنا نشاط انريكو فرانشيسكى وجولاته فى عالم الأدب والتأليف . ووضعه فى مصاف الكتاب الذين قال عنهم الشاعر (كاردوتشى) إنهم أصحاب الأدب المكشوف .

ولقد اشتهر من بين مؤلفات أنريكو فرانشيسكى كتابه الذى وضعه عن فن الإتيكيت والإلقاء الذى انتشر انتشاراً كبيرا وقرأه الكثيرون ، والذى عنوانه (أسلوب الحوار فى المدن والريف) .

ويمكن للإنسان أن يتعلم من هذا الكتاب كيف يتحدث عند إعداد الفراش واحتساء القهوة ، والجلوس إلى المائدة وهلم جراً . وهو ما سبقه إليه الكاتب الإيطالى الخالد (أدموندو دى اميتشسى) وتذكرنا هذه المؤلفات بمؤلفات (يانسينى) .

وإننا إذا ما استبعدنا ما سبق الإشارة إليه وألقينا نظرة على مؤلفات أنريكو فرانشيسكى الأخرى ، لا يمكننا أن ننكر عليه معرفته تمام المعرفة مهنة الممثل على حقيقتها ، إذ أنه وضع فى مؤلفاته كثيرا من النصائح والإرشادات للمثل وزوده بآرائه الصائبة . وقد استقاها واقتبسها من تقاليد المسرح الإيطالى القديم .

كذلك بدأ بنقد مافى التقليد والمحاكاة من عيوب ، وبذل أقصى جهده فى أن يكون التقليد واضحاً جلياً . وفى إظهاره فى الشكل الذى يجب أن يكون عليه . وعندما أراد تطبيقه على فن الممثل حلا له أن يطلق على التعبيرات العاطفية ذلك

الاسم ابتكرته لغته المكشوفة وهو اسم (التشخيص) ! .

وإن الفصل الذى نورده فيما بعد مستخرج من كتابه الموسوم (دراسات نظرية وتطبيقية عن فن الإلقاء والتمثيل وعلاقته بفن الخطابة والموسيقى) المطبوع بمدينة ميلانو بمطبعة جيوفانى سيلفسترى ١٨٥٧ وهذا الكتاب جزء من (مجموعة مختارات من المؤلفات الإيطالية القديمة والحديثة) .

كرامة الفن الكوميدى : بحث فى مواهب الممثل الكوميدى ومقدرته على (التشخيص).

من بين الأسباب الكثيرة والمختلفة التى من أجلها لم يصل المسرح الإيطالى إلى الدرجة المناسبة التى تليق به وتتفق معه ، بل التى بسببها سقط سقوطا مريعاً ـ على ما أعتقد ـ هو اعتبار فن الممثل الكوميدى من الفنون التافهة . وإن كثيرا من الممثلين الكوميديين قد قاموا بالتمثيل وهم يخبطون خبط عشواء دون أن يشعروا بما فى تمثيل الكوميديات من الصعوبة . ولم يقدروا ما لها من كرامة وإجلال .

وبالرغم من أن هذا الفن هو من بين الفنون التى أطلق عليها اسم الفنون الجميلة . وأنه يوضع فى ذيلها ومؤخرتها نظرا لسرعة تأثيراته ووقتيتها ، إلا أنه يجب أن يوضع فى مقدمة الفنون الجميلة نظراً لما له من تعود قوى وفائدة جليلة عظمى .

إن لوحة الرسام ، ورخام المثال ، والأوراق التى يكتب عليها الكتاب والشعراء تتحدى الزمن . وتنقل على مر الأجيال والدهور الأسماء المجيدة لهذا الرسام أو ذلك المثال أو هؤلاء الشعراء والكتاب فى حين أن (عمل الممثل) الكوميدى سواء فى ذلك مادته أو فنه تولد وتموت معه فى وقت واحد .

ولكن أين تلك اللوحة أو تلك القطعة من الرخام أو أى شىء آخر يمكن أن أن يساوى قوة الكلمة التى ينطق بها (الممثل الكوميدى) ويصاحبها بحركات جسده وملامح وجهه ؟ .

وأى فن من الفنون التى تقلد الطبيعة البشرية يمكن أن يقارن بذلك الفن الذى يقلد الإنسان بالإنسان نفسه ؟

أليس من شأن هذا الفن أن يقدم موضوعات الحياة والفكر والخيال والحقيقة لتمثل أمام الجماهير فوق المسارح لـكى تجعلها تتأثر وترتعد وتبكى وتضحك آونة بتمثيل الأحداث الحاضرة وأخرى بالنسبة لأحداث قد مضت وانتهت ؟

نعم هـــذا ما نستطيع أن نؤكده كل التأ كيد لأن فن الممثل الـكوميدى هو مثل أى فن آخر ، فن عظيم وإن ممارسة هذا الفن على الوجه الأ كمل ليس من الأمور السهلة كما يبدو لأول وهلة وكما يعتقد الـكثيرون .

ولإيضاح آراء الآخرين والتعبير عن أفكارهم وتأثراتهم تمام الإيضاح ، وجعلهم يظهرون كما لو كانوا هم بذاتهم أمام المستمعين والمتفرجين ، فإن أول ما يطلب ممن يقوم بذلك هو الذكاء الذى هو رأس الفضائل فى الممثل الـكوميدى وأن من يحاول التعبير تماما عما لم يفهمه أو عما لم يفهمه حق الفهم ، إنما هو إما أن يكون دعيا مخبولا أو جاهلا مغروراً .

لذلك وجب على كل من يريد أن يمثل بنجاح ويلاقى الإعجاب والتصفيق أن يكون قادرا على أن يكون لنفسه فـكرة واضحة جليه ، لا عن موضوع القصة وعباراتها فحسب ، بل يجب أكثر من ذلك أن يكون عارفا حق المعرفة للشخصيات التى تتـكون منها الرواية . وكذلك يجب أن تـكون له معرفة كاملة باللغة وأن يكون مالـكا لزمامها . وأن تـكون لديه الـكفاية لأن يفهم ويقدر صميم الموضوعات وطبيعتها والأسلوب الذى كتبها به المؤلفون والمعانى التى أرادوها والأهداف التى قصدوها ورموا إليها . والأزمان والأماكن والعادات التى يراد تمثيلها .

وكل هذا ليس من الممـكن الحصول عليه دون معرفة بالفنون الجميلة والفلسفة والتاريخ وبالتالى لعلم تقويم البلدان .

وإذا ما نشأ الممثل وتربى على هذه الدراسات والأبحاث فإنه بذلك يستطيع أن يقوم بتحليل الشخصيات المختلفة فى المسرحيات ويعرف أن هناك تمييزا واختلافا فى البيئات والعواطف والأحاسيس .

وكيف يمكن أن يعرف نفسه من لا يعرف مايدور حوله وما يراه حق المعرفة ؟ .

هذا وإن الحالة الاجتماعية والطباع والأخلاق تنطبق فى بعض الحالات عادة مع الوجه والصوت والحركة وليس هذا فحسب بل إن كل فكرة وكل تأثير فى مختلف المواقف تتطلب من الممثل حركة مقابلة فى الأعضاء تتفق معها وتكون صدى لها .

وإن معرفة القوانين الطبيعية الثابتة التى تعبر عن كل حالة من حالات النفس ليست دون شك أمراً هيناً أو من البساطة بمكان ، أو يمكن تطبيقها دون معرفة بالمبادىء الفكرية أو وظائف الجسد ، أو دون أية ملاحظات اجتماعية .

على أن هذه الفضائل التى أشرنا إليها من قبل حتى الآن بينما تبدو كافية ، ليست إلا بداية طيبة فى سبيل إجادة التمثيل .

وفى الواقع أنه لا تكفى فى هذا الفن معرفة مطابقة التأثرات الداخلية للإنسان مع تأثراته الخارجية فقط . إذا أن المطلوب من الممثل أن يقوم بعمل كبير فى سبيل التمويه على المتفرجين .

ويجب على من يطمع فى أن يكون ممثلا كوميديا ماهرا أن يكون مستعدا عند قراءة موضوع المسرحية للإحساس بمختلف الأحاسيس وأن يتجنب منها مايشاء ويستبق مايشاء ، مثله فى ذلك مثل المثال الماهر الذى يشكل ويغير فى قطعة الشمع أو الصلصال ليجعل منها تمثالا فنياً رائعاً .

ويضاف إلى كل ما ذكرناه عن الجانب الخلاق فيمن يريد أن يكون ممثلا بارعا أن نذكر أنه ليس صحيحا ما يقال من أن الممثل فوق خشبة المسرح يشعر ويتأثر بما يقول وبما يعبر عنه .

وويل للممثل الذى يحمل على خشبة المسرح إحساسه الخاص على حقيقته . فإنه فى أكثر الحالات، يمثل نفسه أكثر مما يمثل الشخصية ، التى صورها المؤلف (١) .

(١) عندما تلوت منذ ثلاث سنوات أمام جمهور من النخبة المنتقاة من المفكرين خطبة

إذا كان الممثل عند قراءة التمثيليات يتأثر بإحساسات جميع الشخصيات يمكن القول بأنه أصبح موهوبا وواسع الخيال وأنه حاز ذلك الإحساس الفنى الذى يختلف عن الاحساس الحقيقى . ولو أنه يخلط بين ما هو حقيقى وبين ما هو

=أظهرت فيها هذه المبادىء الخاصة بهذا الفن فى احدى صالات سان فرانشيسكودى باولا بمدينة تورينو لقى ماذكرته عن الاحساس تعليقات كثيرة من الكوميديين وهواة التمثيل والكتاب والشعراء . وبما أن كل إنسان له كل الحق فى أن يفكر ويقول كما يبدو له وكما يشاء ، فإنى قد تركت لكل منهم أن يتمتع بحقه هذا . ولكنى لم أهتم بالرد على مختلف النقاط التى قيلت أو كتبت بهذه المناسبة . ومع هذا فإنى أعتقد أنه إما أنهم لم يفهمونى حق الفهم أو أنى لم أستطع التعبير عما أريده تماما ولم أكن واضحاً تمام الوضوح . وإنى إذا ماقلت إن الشعور والإحساس وحدهما لا يكفيان لخلق الممثل البارع فإنى انما أقصد الإحساس الحقيقى الخاص والطبيعى . وذلك لأن الانسان لا يستطيع أن يعبر الا عن احساس نفسه المعتاد . ولم أقصد ذلك الاحساس الفنى الذى يخلق وحده الممثل الكوميدى العظيم ويكسبة المهارة فى التغير والتبدل بآلاف الأشكال بالرغم من ميوله الطبيعية والمواقف المختلفة التى قد يقفها بوصفه انسانا وبوصفه فنانا .

إنى أقصد ذلك الاحساس الذى كان له الفضل فى تمثيل شخصيات (شارل) و (فيليب) و (ايو) و (ايشيل) و (أنطونيو) (ولوريدانو) (وتارتوف) وغيرها أصدق تمثيل.

وإنى أعرف أنا أيضا أن التعبير بالتمثيل والالقاء عن الأفكار والميول التى تنسجم مع أفكارنا وإحساتنا الحقيقيه يسهل المحاكاة والتقليد وييسرلها السبيل

كما أعتقد أنه يحدث لبعض المؤلفين المسرحيين أن يضعوا على لسان شخصياتهم الكلمات والعبارات التى تتمشى وطريقة إلقاء المثلين الذين سيقومون بتمثيل أدوار تلك الشخصيات ولكنى أعرف ولله الحمد أن المثلين قد يتشكلون على المسرح فى أشكال مختلفة ويتبدلون ويصيرون أشقياء أو سفلة ويعبرون بأسفه التعبيرات التى تشمئز منها نفوسهم وتحمر وجوههم إذا ما خطرت ببالهم فى الحياة العادية .

وهكذا الحال بالنسبة للممثل الدراماتيكى الكبير فإن كبار المؤلفين قد يصورون بأقلامهم بعض الأحاسيس بطريقة غامضة ويتركون للممثل الكبير أمر إبرازها على أحسن الوجوه وفى أكمل صورة .

تمثيلى . وهذا لا يكفى لجعله ممثلا كوميديا بارعا . ولا يمكن أن ينكر أحد مثل هذه المواهب على كتاب المسرحيات ، ولو أنه ظهر بالتجربة أنهم لم يكونوا دائماً موفقين فى عرض بضاعتهم ، أو أنهم أكثر من غيرهم استعداداً للتعبير عن

= ويوجد اختلاف كبير من هذه الناحية بين طريقة التقليد بين ممثل وآخر . ولذلك فإنى أقول بأن الفن الكوميدى هو من أصعب الفنون وأكثرها دقة.

وإنى أرد على أولئك الذين يقولون إن الممثل عندما يشعر بإحساس مالا يمكنه أن يمثل بطريقة تختلف مع هذا الإحساس . فأقول لمن موليير وجولدونى اللذين كانا يخيم الحزن عليهما دائماً قد جعلانا بمؤلفاتهما ولا يزالان يجعلاننا نستغرق فى الضحك بما سطراه من مؤلفات مبهجة .

كما أن الممثل الكوميدى والتراجيدى (بريكور) كان فنانا بارعاً حتى أن الملك لويس الرابع عشر كان يقول عنه .. إن هذا الرجل يضحك الحجارة .

وإنى أختم هذا بقولى إن الإحساس الحقيقى الخاص ، ولو صاحبته مواهب لايكفى لخلق الممثل الكوميدى الكبير .

ولقد ترك لنا (ريمون دى سان البين) هذه العبارة :

إن الأشخاص الذين ولدوا والحنان من غريزتهم يعتقدون أنهم يستطيعون بهذه الغريزة أن يقوموا بتمثيل التراجيديات وأن الأشخاص الذين من طبيعتهم المرح والهزل يعتقدون أنهم يصيبون كثيرا من النجاح إذا ما قاموا بتمثيل الأدوار الكوميدية .

وإن كلمة الإحساس لها معنى فى غاية الاتساع وهى تعنى عند الكوميديين سهولة مختلف العواطف الانسانية التى تتوالى وتتتابع فى نفوسهم .

ويقول (ريكوبونى) : .. عندما يؤدى الممثل دوره بما يجب من القوة فإن بعض المتفرجين الذين يبهرهم بمحاكاته وتقليده للحقيقة يعتقدون أنه هو بذاته الشخصية التى يقوم بتمثيلها ، ويظنون بأنه يحمل نفس الشعور الذى يقوم بتمثيله .

كما أن الممثل الذى من صالحه ألا يتغير هذا الاعتقاد يتركهم على خطئهم ويوافقهم على رأيهم

الأفكار والميول التى شعروا بها وسطروها على الأوراق .

وإن أولئك الأشخاص الذين يتأثرون عند قراءة المسرحيات أو عند مشاهدتهم لها ، ويبدو تأثرهم هذا بضحكهم أو ببكائهم ، ويل لهم إذا ما حاولوا أن يعبروا لغيرهم عما جعلهم يتأثرون كل التأثر .

لهـذا لا يكفى الإنسان أن يكون ذكيا أو طبيعياً ولا أن يكون لديه الاحساس الفنى لكى يعمل فى التمثيل ويكون ممثلا بارعا ، إذا لم يضف إلى الفضائل الداخلية الفضائل الجسدية حتى يعبر عن مختلف الأفكار والعواطف أصدق تعبير .

فى حين أنه لو كان الممثل يحس ويشعر فى دخيلة نفسه بكل ما يقوم بتمثيله من أدوار لما كان فى وسعه القيام بالتمثيل .

لن الإحساسات تتوالى فى المشهد بسرعة لايمكن أن تتم بها فى الحياة الطبيعية .

وإن أولئك الذين لايستطعون أن يعطوا لكل دور طابعه الخاص فانما يكون أداؤهم وتعبيراتهم متكررة مملة .

وهذا هو ما يقوله لنا « لاريف »

ولذلك وجب أن يكون لوجه الممثل وعلى الأخص لعينيه وبدنه وذراعيه مقدرة على تقوية عباراته التي يتفوه بها أو الحلول محلها في بعض الأحيان.ولا يجب أن نعتقد أن في هذه الأجزاء ما يكفي لبلوغ هذا الغرض . وإذا كانت في هذه الأجزاء الكفاية في الحياة الطبيعية فإنها لا تكفي في الحياة الفنية . لأن أولئك الذين أوتوا قواما معتدلا وجسداً متناسقاً كما سنرى فيما بعد لا يمكنهم إهمال ممارسة التربية البدنية إذا كانوا يريدون أن توضع على رءوسهم أكاليل الغار فوق خشبة المسرح . هذا كما يجب أن يكون الممثل الكوميدى حائزا على المقدرة على التعبير بحركات جسده وعلى قدر كبير من الفصاحة وذلاقة اللسان.لانه بدون هذه الخواص ورغما مما حبته به الطبيعة في غير ذلك يصبح من المستحيل عليه أن يخرج من عداد الممثلين العاديين.

ولهذا السبب فإن كل عيب في النطق بالكلمة يصبح عيباً كبيراً وجريمة لا تغتفر على المسرح .

وبهذه المناسبة فإني أطلب من الله أن يحميني من الغرور والافتخار بكوني من مواليد توسكانا التي تعتبر مركزا للغة الإيطالية الصحيحة ومع ذلك فإنه لا أمل لأى إنسان أن يرتقي في الفن المسرحي دون أن يكون له نطق سليم ، لأن النطق الصحيح هو من أكبر الفضائل الواجب أن يتحلى بها كل العاملين في فن التمثيل .

وقد حدث في فرنسا في زمن ما أنهم كانوا يعتقدون بحق أن المسرح الدرامى كان مدرسة يتعلم فيه الأجانب والفرنسيون على السواء اللغة الفرنسية الدارجة شأنها في ذلك شأن القاموس الذى يتعلمون منه اللغة الفصحى . وكان يرجع إلى رجال المسرح عن كل لبس أو شك في النطق بإحدى الكلمات .

وهكذا الحال بالنسبة لإيطاليا بلاد اللغة النقية المشهورة بفصاحتها وحسن

رنينها وسلاستها . فان عليها أن تحذو حذو فرنسا وتمنع تسرب عيوب النطق إلى مسارحها . وهذا ما كان يقول به استيجيانو العظيم Astigiano .

ويجب على من يعمـــل فى التمثيل الكوميدى أن يضيف إلى حسن النطق بالعبارات صوتا خاليا من العيوب ، يكون قابلا للتنوع والتلون بمختلف الألوان لأن وضوح العبارات وقوتها سواء كانت نثراً أو نظماً تتوقف على خواص النغمات الصوتية وعلى مقدرة الممثل على حسن أدائها بحيث يمكن أن تصل هذه العبارات إلى قلب السامع عن طريق أذنه . لأنه إذا كان القارىء يعجبه أن يقرأ خطاً واضحاً جميلا فكذلك الحال بالنسبة لآذان المستمعين التى تتطلب دائما صوتا رنانا جميلا .

ولا تكفى الطبيعة وحدها للوصول إلى هذه الدرجة الفنية سواء بالنسبة لاستعداد الممثل أو بالنسبة لرنين صوته . فان مدارس الرسم أو الرقص وغيرها تستطيع وحدها إعداد الجسم لجميع الحركات اللطيفة والنبيلة . كما أن مدرسة الموسيقى فى مقدورها تهذيب الصوت وإعطائه النبرات السليمة والمقبولة وتعود الشخص على الانسجام وحسن الإلقاء .

وإنى أضيف ذلك أيضا إلى الفضائل الأخرى اللازمة لكل شخص يريد أن يكون فنانا ماهراً . وممثلا بارعاً .

كما أن كل من يريد الانخراط فى سلك العاملين فى فن التمثيل الكوميدى يجب أن يكون قد منحه الله ذاكرة قوية ومقدرة كافية على الحفظ والاستيعاب فإذا اجتمع له كل ذلك فإنه يشعر بكل ما يجب عليه أن يعمله ويعرف كيف يعمله ويمتلك كل الوسائل اللازمة لعمله ولا يبقى عليه بعد ذلك الا استغلال روحه ووجهه وحركاته وقوامه ونبرات صوته على ما يشتهى للتعبير عن كل فكر وعن كل عاطفة فى أى موقف من المواقف ســـواء أكان هذا الموقف من المواقف العسيرة المربكة أو اليسيرة الهينة .

وهناك فضيلة أخرى غير هذه الفضائل وتعتبر أهمها جميعاً لأنها لم يمنحها الله

للكثيرين ، وهي المقدرة على تقليد كل إنسان ومحاكاة كل حركة من الحركات (١).

وإن أولئك الذين بسبب ما منحتهم الطبيعة من مواهب وبفضل تربيتهم وتعليمهم تعليما فنيا متقنا ، قد وصلوا إلى المقدرة على التخلى عن شخصيتهم الخاصة والتقمص فى أية شخصية يريدون تمثيلها ، فيغيرون أسلوبهم فى الكلام ونغمات أصواتهم وملامح وجوههم وأشكال أعضاء أجسادهم ، يمكن القول بأنهم ممثلون كوميديون عباقرة وفنانون بارعون وينطبق عليهم قول (فولتير Voltaire « إن الشيطان قد تجسدهم » .

أما أولئك الذين بسبب عيوبهم الطبيعية أو بسبب قلة تعليمهم ، فليسوا أهلا للحصول على هذه المقدرة ولو أنهم قد يكونون قد بلغوا حد الكمال فى إحدى هذه الفضائل ، إلا أن مركزهم فى الفن يكون مركزا ثانويا .

وأما أولئك الذين لا يعرفون كيف يستغلون أعضاءهم ولا يعرفون قواعد التمثيل والذين يحتقرون الدراسة ولا يريدون أن يجهدوا أنفسهم فيها ، فإنهم يرتقون خشبة المسرح عن غير جدارة ويخلعون على أنفسهم اسم الممثلين ويقذفون المتفرجين بالعبارات الجوفاء دون علم أو فن فإنهم لن يكونوا فى يوم من الأيام من الممثلين الحقيقيين ولن يعتبرهم كذلك أحد ممن لهم أية معرفة أو خبرة بالفن . فإنهم قد دخلوا مهنة التمثيل خطأ ، وأدوا عملهم فيها عن طريق الخطأ . رغما من أنهم قد يجدون فى بعض الأحيان البسطاء الذين يصفقون لهم ويجعلونهم يعتقدون بأنهم على خلاف حقيقتهم .

ومن كل ما تقدم يبدو أنه من أصعب الأمور أن نجد أفراداً يجمعون فى أشخاصهم مواهب كثيرة من مواهب الطبيعة والفن . أى أنهم يجمعون عدة

---

(١) لا يوجد بحث أو رسالة فى الفن المسرحى يشتمل على الحديث عن هذه الفضيلة التى يجب أن يتحلى بها الممثل الكوميدى . إذ أن جميع الكتاب قد كتبوا فى هذا الموضوع واستعملوا بعض الكلمات التى أرى أنها لا تؤدى إلى المعنى المقصود .

أشخاص فى شخص واحد . وهؤلاءهم الفنانون الدراما — تيكيون الحقيقيون . وهؤلاء تبقى لهم شهرتهم ما بقيت لهم الحياة .

ومن السهل أن نجد ممثلين مهرة ، وإذا كنا نجد فى إيطاليا بعض الممثلين الدراما تيكيين الحقيقيين ، فإننا نجد إلى جانبهم جيشاً جراراً من هؤلاء الأخيرين وإنى أترك الحكم على ذلك لكل من له خبرة ودراية .

الفنان الدراماتيكى الحقيقى . . تقسيم الفن الكوميدى إلى القاء . وحركات . وصوت . ونطق .. الفرق بين التمثيل والإلقاء :

عندما ذكرت بالتفصيل المواهب الخلقية والجسمانية الطبيعية والمكتسبة التى يجب أن يحرزها كل من يعمل فى فن التمثيل . قلت إنه من أصعب الأمور أن تجتمع كل هذه المواهب فى شخص واحد ولو أنها لأزمة لخاق الممثل الدراماتيكى البارع .

إن المبادىء التى عرضتها عندما تحدثت عن مواهب الممثل الكوميدى

— الذى أخذت على عاتق النهوض به لأن فى النهوض به نهضة بالفن

— هذه المبادىء لا غنى عنها لأولئك الذين يستطيعون بما حبتهم الطبيعة وبما نالوا من تعليم وثقافة فنية أن يبلغوا هذه الدرجة العالية وحدهم ، بل هى لازمة أيضا لأولئك الذين رغما مما بذلوه من جهود لم يصلوا إلى مثل هذه الدرجة العالية .

وإنى لآمل أن تتحقق رغبتى إذا ما دعوت من يمارسون هذا الفن العويص — الذى انحط مستواه — إلى دراسته دراسة عميقة حتى يعود إلى مجده القديم العريق .

اسمحوا لى أن استعمل العبارة التى قالها (جان جاك روسو) RoussesG. J. استخدمها أيضا (أريستيب) Arislipeiee مع بعض التحريف فى رسالته عن الفن الكوميدى إذ يقول :

إن الممثل الكوميدى الحقيقى ، والفنان الدراماتيكى البارع . هو ذلك الشخص الذى يمتلك المقدرة على أن يتشكل ويأخذ صفة أخرى غير صفته ويبدو مخالفاً لما هو عليه ، والذى يبدو رزينا فى المواقف العاطفية ويستطيع أن يقول مالا يعتقده بطريقة طبيعية كما لو كان يعتقده حقا(١)

ولعمرى إن هذا الوصف الحى الدقيق الذى وصف به الفيلسوف جان جاك روسو ما يجب أن يكون عليه الممثل الكوميدى الحقيقى يمكن تلخيصه فى كلمة واحدة وهى المقدرة على التشكل . وتتمثل فيها كل المواهب الخلقية والجسمانية التى أشرت إليها . كما أنها هى التى تربط بينها جميعا .

ولقد قلت إن هذه الموهبة قد أسىء التعبير عنها بعبارات التمثيل بملامح الوجه . والروح والحساسية وعدم الاضطراب والإلهام والإحساس . لأن البعض يعبرون بهذه الكلمات عن الحركات والإحساسات البشرية التى تبدو فى الحياة الاعتيادية من بعض الناس . ولكن هذا لا يحدث على خشبة المسرح . لأن كل شىء على خشبة المسرح إنما هو تظاهر وتمثيل ليس إلا . وإن الفن كل الفن هو فى حسن التظاهر وإجادته . كما يعبر البعض الآخر بها للإشارة إلى تطور الأفكار والأحاسيس التى يمكن أن نجدها فى آلاف الأشخاص دون أن تكون لواحد منهم المقدرة على أن يتشكل أو يتغير فى الشكل الذى يريده كما يفعل الممثل الكوميدى البارع .

إن القواعد التى سأقوم بعرضها ترمى كلها إلى تمهيد السبيل أمام من يعمل فى الفن الكوميدى حتى يمكنه الحصول على هذه الموهبة ، إذا لم تحل الطبيعة دون ذلك كله أو بعضه .

ولو أن الطبيعة هى أم رءوم لا تبخل على أحد .

وإذا سلمنا بأنه من الممكن أن تضاف إلى براعة الفن المقدرة على التشكل

---

(١) راجع رسالته إلى (د المبرت) D. Alambert عن الحفلات .

فى شكل أى شخص كما يشاء الممثل وفى مختلف الأحوال ، سنكون قد وضعنا قاعدة للحكم على مهارة الممثلين الكوميديين ، تلك المهارة التى قد تنقص أو تزيد حسب الكفاءة والمقدرة عند مختلف الأشخاص .

لذلك سأبدأ بالكلام عن الجانب الأول من الجانبين اللذين يتكون منهما الفن الكوميدى . ثم أنتقل بعد ذلك إلى الجانب الآخر وهو التمثيل . وهكذا سوف أوضح أنه للحصول على هذين الجانبين سوف يبدو أن المواهب التى سبق الإشارة إليها فى بحثى السابق ليس فيها موهبة عديمة الفائدة أو لا أهمية لها (١).

وفيما يتعلق بالجانب الأول وهو الإلقاء فإنى سأقول ما يجب نحوه وسأتكلم عن طريقة النطق وأوافق أمير الكوميديا (الفييرى) Alfieri العظيم الذى يحلو لى أن أورد هنا رأيه فى هذا الموضوع إذ أنه يدعم رأيى تماماً ويثبت صحته إذ يقول .

إن معرفة التكلم والنطق بلهجة أقليم توسكانا إنما هى مسألة بدونها يصبح كل تمثيل مضحكا وداعيا إلى السخرية ، ومن الطبيعى أن كل مسرحية قد كتبت بهذه اللهجة يجب أن تمثل بها . (الارحم الله الفييرى . إنه إذا قيض له أن يعيش اليوم ويسمع أنواع تلك اللغة التى يتم الحوار بها فوق خشبة المسرح أمام جمهور له قيمته واحترامه ، ماذا كان يقول ، وكم يكون آسفا ؟)

وإذا حدث فى باريس أن نطق ممثل بكلمة واحدة على المسرح بلهجة (بروفانسية) أو بلهجة أى أقليم آخر من أقاليم فرنسا لضج الجمهور بالصفير ساخطا لاعناً رغماً من أن هذا الممثل قد يكون ممثلا شهيراً بارعاً .

---

(١) كان القدماء يعبرون بكلمتى الإلقاء والتمثيل عن استعمال الصوت والحركات على الوجه الأكمل . أما الآن فليس الأمر كذلك ، ولذلك رأيت من المناسب أن أفرق ما يشير فى فن التمثيل إلى الكلمات ، وبين ما يشير إلى الحركات . ولو أن نبرات الصوت وحركات الجسم لا يمكن أن ننفصل أحداهما عن الأخرى .

وبعد أن قرأت هذه الكلمات التى قالها الفييرى ، لا أعتقد أن هناك من يجرؤ على تغيير اللهجة الإيطالية الصحيحة على المسرح أو يسخر مما سبق أن قلته عن ضرورة استعمال لهجة إقليم توسكانا .

وإنى إذا ما قلت لهجة توسكانا فإنى أريد أن ألفت النظر إلى اللهجة الفصحى التى يتحدث بها علية القوم وصفوتهم فى تلك المنطقة .

ولكن النطق السليم والتعبير الواضح بمختلف النغمات لا يكفى لأن تكون للكلمة سلطانها وقوتها وتأثيرها فيمن يسمعها ، أو لإعطاء الوسيلة للممثل الكوميدى ليكون إلقاؤه كاملا فوق خشبة المسرح . ولكن الكلمات يجب أن تصحبها النغمات الصحيحة التى تتفق تمام الاتفاق مع درجات الصوت للوصول إلى هذا الهدف السامى .

وإنى أرى من اللازم لكى أختم هذا الحديث أن أقول بأنه كما أن للعواطف علاقة بما يبدو على ملامح الشخص وحركاته فإن لها كذلك علاقة واتصالا بنغمات الصوت .

كما أن الكلمة التى وضعت للدلالة على معنى معين يتغير مدلولها حسب الطريقة التى ألقيت بها وحسب نغمة الصوت التى خرجت به .

ولقد قلت إن الممثل الكوميدى يجب أن يتعود على اللهجة التى رأى المؤلف وضعها للموضوعات التى تحدث عنها بلسان شخصيات مسرحيته . فإما أن يكون المؤلف قد أراد تمثيل حياة العائلات المتوسطة وبذلك يستخدم اللهجة التى اعتادت الطبقات المتوسطة التحدث بها ، وإما أن يكون المؤلف قد اختار فى مسرحيته أحداثا تقع بين أفراد الطبقة الراقية ولذلك فلابد له من استعمال لهجة أخرى هى لهجة الطبقات العليا التى هى أبعد ما تكون عن لهجة السوقة والطبقات الدنيا .

ففى الحالة الأولى لدينا الكوميديا المكتوبة فى نثر بسيط أو بنظم يقرب من النثر . أما فى الحالة الثانية فلدينا التراجيديات وهى أفخم وأعظم المؤلفات

المسرحية وأقواها لغة وأسماها تعبيراً . لذلك وجب على الممثل الكوميدى أن يستعمل هذه اللهجات فى مختلف درجاتها من أقلها وأبسطها إلى أعظمها وأنبلها . ولذلك كان لابد له من أن يكون على قدر كبير من الكفاءة الفنية والمقدرة والعبقرية .

هذا وأن الممثل الكوميدى مطلوب منه أن يقدم فنه ويقوم بالتمثيل فى الكوميديات والتراجيديات ، أى أن يقوم بالتمثيل على أحسن وجه فى الأولى وأن يجيد التعبير والإلقاء فى الثانية . (١)

وإنى أعرف أن كلمة (إلقاء) فيها شيء من المبالغة ، ولذلك لم تعجب كبار الممثلين الكوميديين والكتاب الفرنسيين ، ولذلك فإننا قد سرنا على منوال هؤلاء وأخذنا برأيهم وأصبحنا نميل إلى عدم استعمالها . ومع ذلك فإنى أعتقد أن فى الفن الكوميدى، الذى يجب أن تتغير فيه طرق إلقاء النثر عن طرق إلقاء النظم ، يجب أن تتغير الكلمة التى تستعمل مع هذا أو ذاك .

وإنى أصر على رأيى هذا لأن القدماء وأساتذة فن الكلام الخالدين قد استعملوا كلمة (إلقاء) للتعبير بها عن التحدث والخطابة بطريقة نبيله فحسب بل لأن كلا من (بارون) Barone و (تلما) Talma و (أريستيب) Aristippe لم يجدوا كلمة أخرى تدل على الفرق بين القول العادى والقول السامى وبين النثر والشعر . وفى الواقع أن (تلما) قال فى ذكرياته عن (ليكان) lekan ما يأتى :

ربما كان من الخطأ أن نقول إن كلمة الإلقاء ليست فى محلها عندما يراد

---

(١) ولقد ظهرت من بين التراجيديا والكوميديا الدراما بمعناها الحقيق التى رغم كل ما قيل عنها هى خلط وليست بالشىء الأصيل . ولذلك يمكن تطبيق القواعد التى وضعت لتمثيل الكوميديات وإلقاء التراجيديات على الدراما .

استعمالها فى التعبير عن فن الممثل الكوميدى لأن هذه الكلمة يبدو أنها تشير إلى شىء أخر يختلف كل الاختلاف عن اللهجة العادية . ولكن يضايقنى كثيرا أن أضع كلمة أخرى محلها .

إن عبارة (تمثيل التراجيديا) لا تعجبنى . وأما عبارة (قول التراجيديا) كما يريد « بارون » فإنها تعبير بارد جامد .

وعندما بحث « أريستيب » فى كلمة « الإلقاء » قال لنا ما نصه :

نحن مضطرون للاحتفاظ بكلمة « الإلقاء » ، ولأن نضع لها التعريف الذى يتناسب معها .

ولما كان من اللازم معرفة التمييز بين كلمتى (التمثيل) و (الالقاء) فإنى أرى لزاما على أن أوضح أن الخطأ إنما يقع على الطرق الرديئة التى يستعملهامعلمو فن التمثيل الكوميدى أو من يمارسون هذا الفن الذين قالوا إن فى هـذه الكلمة شيئا من المبالغة والإسراف فى حين أنه ليس فيها شىء من هذا أو ذاك .

قسطنطين ستانسلافيسكي

Costantine Stanslawsky

١٨٦٣ — ١٩٤١

إن حياة قسطنطين ستانسلافيسكي قد تكرست كلها للمسرح وتمثل سلسلة عجيبة وطائفة هامة طريفة من التجارب . وإن الأعمال التي قام بها ستانسلافيسكي تتمثل في أعمال مسرح الفن بمدينة موسكو الذي قام هو بإنشائه وتأسيسه مع (دانشينكو) Dancenko وغيره . ولم يعمل ستانسلافيسكي شيئاً آخر يستحق الذكر .

يعتبر ستانسلافيسكي مؤسساً لطريقة مسرحية جديدة شرحها في الرسالة الضخمة التي ننشر منها هنا أهم فصل من فصولها . ومما لاشك فيه أن ستانسلافيسكي رجل واسع الخيال ، كثير الحماسة . ولكنه لا يجمع إلى تجاربه المسرحية معرفة كبيرة بالنقد . ولذلك لم تكن له المقدرة على مواجهة المشاكل المسرحية بطريقة حسنة وبدقة .

ولهذا السبب لم تكن أفكاره لتخلو من التعارض والتناقض اللذين يربكان الباحث والدارس لفن ستانسلافيسكي ويجعلانه يتتبع خطواته الملتوية أثناء ممارسته للفن هذه السنوات الطويلة .

ويكفي للاقتناع بهذا الأمر أن نقرأ كتابيه (حياتي في الفن) ma Vie DanslArt و (ممثل يتأهب) AnActor Prepares وكثيرا ما تحدث الناس عن ستانسلافيسكي وأكثروا من الخلط . وكثيرا ما نسبوا إليه نظريات ليست له بل هي من نظريات تلاميذه . وفي مقدمة هؤلاء التلاميذ (تايروف) Tairot وهذه النظريات تتعارض كل المعارضة مع نظريات ستانسلافيسكي نفسه .

ولا تخلو من الأهمية تلك الملاحظات السيكولوجية والواقعية التي يجب أن

أن يتبعها الممثل للتأثير على الجماهير والتى جاءت وليدة مرانه الطويل ، ولم تنشأ عن طريقته وأسلوبه .

ومما لاجدال فيه أن ستانسلافيسكى يعرف حق المعرفة كثيراً من أسرار الفن اللازمه لتوجيه خطوات الممثل . وإن . أحسن ما فيه من صفات هو هذه المهنة .

وإن الفقرات التى نوردها فيما يلى منقولة من كتاب (حياتى فى الفن) الذى قام بترجمته إلى الفرنسية كل من (نينا جور فينكل) Nina Cowrfinkel و(ليون شانسيريل) Leone Chanceeral ووضع مقدمته (جاك كوبو) Jacques Cepeau وقام بنشره ـ مكتبة هواة المسرح ـ باريس ـ طبعة البرت ومن كتاب (ممثل يتاهب) الذى قامت بترجمته إلى الانجليزية (اليزابيث ها بيجود) Elisabeth Hapigood طبعة جوفرى ـ لندن ١٩٣٦ ومن بحث عنوانه (كيف تمثل رواية هاملت) نشر بمجلة ريفيو كومون Reveve Comune بعددها الصادر فى مارس ١٩٣٩ بباريس .

صفحة ١٥٧ : من كتاب حياتى فى الفن :

... لقد حدث لى أن قمت مئات المرات بالتمثيل فى كوميديات (تشيكوف) cecof Colof وفى كل مرة قمت فيها بدورى كنت أشعر أننى قد اكتشفت فى نفسى أحاسيس جديدة ، كما اكتشفت فى الكوميديا وجود تعمق وألوان لم أكن أنتظر وجودها فيها .

صفحة ١٥٨ :

. ... . . لذلك يخطىء أولئك الذين يحكمون على مؤلفات (تشيكوف) من المظاهر السطحية لشخصياتها ولا يدركون إلا صورتها الخارجية دون التغلغل فى أعماق حياتها وإن المهم هنا إنما هو روح الشخصية :

وليس المطلوب هنا هو تقديم شخصيات تشيكوف فحسب ، بل يجب إحياؤها وجعلها تعيش . وذلك بمعرفة دخائل نفسياتها .

وتتمثل مقدرة تشيكوف ce cof فى إبراز مختلف التأثرات التى قد تكون فى أغلب

الأحيان غير ظاهرة بوضوح . فهو فى بعض الأحيان يكون من التأثريين ، وأحيانا من الرمزيين وعند الضرورة يصبح واقعياً . حتى يكاد يكون طبيعيا .
صفحة ٢٦٢ — ٢٦٣ :

. . . . وإن نتيجة الأبحاث والدراسات الخاصة بحياتى الفنية هى مايطلق عليها البعض اسم طريقتى . بوصفها طريقة معينة لعمل الممثل . وهذه الطريقة تسمح للممثل بخلق الشخصية ، وأن يكتشف فيها حياتها وروحها ويبرزها فى صورة طبيعية على خشبة المسرح وفى شكل فنى جميل .

وإن قوانين طبيعة الممثل نفسها التى درستها وطبقتها زمنا طويلا ، كانت هى أساس طريقتى .

وإن قيمة هذه الطريقة وعظمتها ، فى أنها لا تشتمل على شىء، لم أقم بتجربته على نفسى أو على تلاميذى . . ثمرة لتجربة طويلة ومراس دام زمنا غير قليل .

وتنقسم هذه الطريقة إلى قسمين رئيسيين :

أولا : عمل داخلى وخارجى من جانب الممثل على نفسه .

ثانيا : عمل داخلى وخارجى من جانب الممثل على الدور الذى يقوم به .

أما العمل الداخلى فإنه يشتمل على ممارسة الصناعة الروحية التى تسمح للممثل بإن يكون فى حالة تتناسب مع الإلهام .

أما العمل الخارجى فإنه يشتمل على الإعداد الجسمانى لتمثيل شخصية الدور الذى يقوم الممثل بتمثيله ، وإظهار حياته الداخلية على وجه الدقة .

وإن العمل فى دور معناه : بحث الجوهر الروحى للمسرحية ، والبذرة ، التى نشأت منها، والتى تبين معناها ، كما تبين أيضاً معنى كل شخصية من الشخصيات، التى تتكون منها المسرحية .

ولـكن متى يمكن تسمية التمثيل فنا بمعنى الكلمة ؟ .

يقوم مدير الفرقة بنقد تمثيل تلاميذه ويقول لهم (ابحثوا قبل كل شيء عما هو جميل فى الفن واجتهدوا فى فهمه) .

ولنبدأ المناقشة فى مختلف لحظات البروفة .

ليس فى لحظات البروفة إلا لحظتان تستحقان الملاحظة :

أولاهما : عندما تندفع ماريا على درجات السلم وهى تصيح طالبة النجدة

وأما الثانية فهى عندما قالت كوستيا نازفانوف . . الدم . . الدم يا ياجو . فى هاتين اللحظتين تشعرون بوصفكم ممثلين كما نشعر نحن بوصفنا متفرجين بأننا قد تركنا أنفسنا تنتقل على خشبة المسرح .

ويجب أن نعترف بأن هاتين اللحظتين تدخـلان نطاق فن حياة الممثل فى الدور .

ولـكن ما عسى أن يكون هذا الفن ؟ .

أنـكم قد أحسستم به وخبرتموه ، ويجب أن تفسروا لأنفسكم ما سمعتموه وشعرتم به .

أحد الطلبة :

... لا أدرى .. لا أذكر .

الأستاذ :

ولـكن كيف ذلك . ألا تذكر إحساسك أو تأثراتك الداخلية ؟ ألا تذكر

إن يديك وعينيك وكل جسدك قد اندفع إلى الأمام كما لو كنت تريد أن تمسك بشيء ؟ ألا تذكر كيف كنت تعض شفتك ، وكيف استطعت بجهد أن تحبس دموعك .

الطالب :

الآن وقد قلت لى ما حدث يبدو لى أنى أستطيع أن أتذكر .

الأستاذ :

وهل بدون أن أقول لك أما كان فى مقدورك أن تتذكر إحساساتك ؟

الطالب : لا طبعاً .

الأستاذ : هل كنت تمثل إذا دون وعى ؟ .

الطالب : ربما كان ذلك . إنى لا أدرى . هل كان تمثيلى جيداً أو رديئاً ؟

الأستاذ . كان عظيم جداً إذا كانت القريحة تؤدى إلى الطريق السوى . وردىء جداً إذا كانت القريحة تؤدى إلى الطريق الخاطىء . وعندما كنت تمثل وجهتك قريحتك إلى الصواب . وكان أداؤك فى هذه الدقائق القليلة بالغا حد الكمال .

الطالب : أحقا ما تقول ؟ .

الأستاذ . نعم لأن خير ما يحدث للممثل هو أن يستغرق فى دوره ولا يهتم برغبته الخاصة . ولكنه يعيش الدور الذى يقوم به دون أن يلاحظ شعوره ودون أن يفكر فيما يفعل ويعمل بغريزته . ولقد كان « سالفينى» Salvini يقول :

يجب على الممثل العظيم أن يكون عنانا بالحساسية ويجب أن يحس بما يقوم بتمثيله . كما يجب عليه أن يشعر بالتأثر لا مرة أو مرتين عندما يقوم بدراسة دوره ، ولكن فى كل مرة يقوم بتمثيله حتى ولو بعد ألف مرة .

ومما يؤسف له كثيراً أن هذا يغيب عن بالنا لأن العقل الغير الواعى لا يطابق عقلنا الواعى . وليس من الممكن الدخول فى هذا العالم المظلم . وإننا إذا تغلغلنا فى عالم العقل الغير الواعى لدخلنا فى نطاق العقل الواعى ، وتنتج عن ذلك مشكلة من العسير حلها فقد نعتقد أن الإبداع هو عمل الإلهام : وأن الإلهام يأتى من القريحة وحدها ، ولذلك لا يمكننا أن نفيد من القريحة إلا بوساطة العقل الواعى .

وتوجد فى النفس البشرية بعض عناصر تخضع للوعى والإرادة . وهذه العناصر فى مقدورها أن يكون لها أثرها فى المشاكل النفسانية الغير الاختيارية .

ومما لا شك فيه أن هذا يتطلب عملا إنشائياً كثير التعقيد . وللتوفيق بين القريحة والإبداع توجد عملية خاصة وهى أن نترك للطبيعة كل ما لا يدخل فى نطاق الوعى ونتجه إلى ما يمكن مراقبته وإدراكه ، وعندما يقوم العقل الغير الواعى والقريحة بتوجيه عملنا يجب ألا نقوم بإعاقة عملهما .

هذا ولا يمكن الإبداع بالإلهام دائماً ، ولا توجد عبقرية فى العالم بمثل هذا الشكل . ولذلك فإن فننا يعلمنا قبل كل شىء كيف نبدع بوعى وإدراك ، لأن هذا يمهد السبيل لتدخل العقل الغير الواعى والإلهام .

وكلما زادت لحظات الابداع الناتج عن العقل الواعى فى الدور الذى يقوم به الممثل كلما زاد الاحتمال فى وجود الالهام .

ولقد كان (سليشبكين) Slicepkin يقول لتلميذه (شومسكى) Shumsky ما يأتى :

ربما كنت تمثل تمثيلا رديئاً، وربما كنت تجيد التمثيل . وكل ما يهم فى الأمر أنك كنت تمثل بإخلاص . وإن التمثيل باخلاص معناه أن يكون الممثل منطقيا ومطابقا للشخصية التى يمثلها تمام المطابقة . وأن يفكر ، ويحيا ، ويشعر ، ويعمل فى انسجام مع دوره .

وأن كل هذه الأعمال الداخلية ، إذا ما طابقت الحياة الفكرية ، والجسمانية الشخصية ، التي يقوم الممثل بتمثيلها ، يتكون منها ما يعبر عنه بعبارة (إن الممثل يعيش في دوره) . وهذا له أهمية عظمى في العمل الإنشائي .

وإذا ما تركنا جانبا كون ذلك يفتح طرقا جديدة للإلهام فإن كون الممثل يعيش دوره ، يساعده على تحقيق أحد مقاصده، واغراضه الرئيسية .

أن واجب الممثل ليس منحصرا في أن يقوم بتمثيل الحياة الخارجية للشخصية التي يؤدي دورها . بل يجب عليه أن يطبق صفاته الانسانية على حياة ذلك الشخص الذي يقوم بدوره ويبث فيه كل ما في نفسه . وإن الهدف الرئيسي لفننا هذا هو خلق الحياة الداخلية لنفس بشرية ولا برازها في قالب فني .

ولذلك يجب أن ننظر بعين الاعتبار ، الجانب الداخلي، لكل شخصية من الشخصيات . وأن نفكر في الطريقة التي نعيد بها اليها حياتها الفكرية بواسطة تلك العملية الداخلية ، التي يعبر عنها بعبارة (إن الممثل يعيش في دوره) .

يجب عليكم أيها الممثلون أن تعيشوا في دوركم وأن تشعروا بإحساسات تنطبق مع هذه الأدوار .

ولكن لماذا يتوقف عمل العقل الغير الواعي على عمل العقل الواعي ؟

إن هذا يبدو لي شيئا عاديا . وذلك لأن استعمال البخار والكهرباء والهواء والماء والقوى الطبيعية الأخرى يتوقف على ذكاء المهندس . وإن مقدرتنا التي تأتي من العقل الغير الواعي لا يمكن أن تؤدي وظيفتها دون المهندس الذي هو العقل المدبر . وأنه عندما يشعر الممثل أن حياته الداخلية والخارجية تؤثر بطريقة عادية وطبيعية في المواقف التي يقفها ، في هذه اللحظة وحدها تتفتح ينابيع العقل الغير الواعي وتتولد إحساسات ومشاعر لا يمكن تحليلها دائما . فهي تستولي علينا زمنا يطول أو يقصر بالغريزة . لأننا لا نستطيع أن نفهم هذه السلطة التي تسيرنا ولا نستطيع أن نبحثها وندرسها ، وإنما نحن الممثلين نسميها ببساطة باسم الطبيعية

ولكنكم إذا ما عارضتم قوانين الطبيعة العضوية ، فان ما فى العقل الغير الواعى من حساسية فائقة سرعان ما ينكمش ويتلاشى .

ولاجتناب ذلك ، كان من اللازم أن ندرس الدور ، الذى نقوم به فى التمثيل بوعى فى أول الامر ، ثم نقوم بتمثيله طبقا لحتميته . وفى هذه الحالة تصبح الواقعية أو حتى الطبيعية أمراً جوهرياً لإعداد ما يتكون منه الأساس الفكرى ، للدور الذى ينسجم معه العقل الغير الواعى ويثير الإلهام .

الطالب : ما ذكر تموه ياسيدى الأستاذ : يبدو لى أننا من الواجب علينا لدراسة فننا ، أن نفهم حق الفهم تلك العملية النفسانية ، التى تعبرون عنها بقولكم (إن الممثل يعيش فى دوره) وإن ذلك سوف يساعدنا على بلوغ الهدف الرئيسى ، أى إلى خلق حياة نفس بشرية .

الاستاذ : إن ما تقوله صحيح ، ولكنه ناقص . فإن هدفنا ليس خلق حياة نفس بشرية ، بل إبرازها فى قالب فنى .. لأن الممثل لايجب عليه أن يعيش فى صميم دوره فحسب ، ولكن يجب أن يبرزه ، ويعطيه المظهر الخارجى . ويجب أن تفهموا أن توقف الجسد واعتماده على الفكر ، هو مسألة لها أهميه خاصة فى مدرستنا . ولإبراز الحياة الداخلية الدقيقة يجب أن نلاحظ كل ماهو جسمانى وصوتى معاً بعناية وبعد درس وتدقيق . ويجب أن تبرز نتيجة لذلك أدق المشاعر بمنتهى الحساسية والإخلاص. ولذلك وجب على كل ممثل فى مدرستنا أن يعمل كثيرا ، بل أكثر من أى شخص آخر ، سواء لتعويد ذهنه على عملية خلق مايسمونه : (إن الممثل يعيش فى دوره) أو لتدريب جسده ، على نقل التأثرات الناتجة عن ذلك بمنتهى الدقة .

وهكذا الحال بالنسبة المظاهر الخارجية للدور ، فإنها تتأثر بعمليات العقل الغير الواعى ، إذ أنـــه لايوجد فن مسرحى ، أو اصطناعى ، يمكن مقارنته بالطبيعة .

ولقد أشرت لكم اليوم إلى ما أعتبره جوهريا . وإن تجاربنا التى قمنابها ، جعلتنا نعتقد إعتقادا جازما ، بأن فننا وحده ، يمكن أن ينقل بطريقة فنيه شئون الحياة الداخلية الغير الملموسه ، وأعماق الحياة على خشبة المسرح . وإن مثل هذا الفن فى مقدوره ، أن يمتص المتفرج ولا يجعله يفهم ويحس بما يقع على خشبة المسرح فحسب ، بل يجعله يزيد فى ثروة نفسه وروحه ، إذ يترك فيه تأثيرات وأحاسيس لا يمكن أن تمحى بسهولة . وفضلا عن ذلك ـ وهذا له أهمية عظمى . فإن القوانين الطبيعية التى يعتمد عليها فننا سوف تحميكم فى المستقبل وتمنعكم من سلوك الطريق الغير المستقيم .

كيف نمثل « هاملت »

آخر درس ألقاه ستانسلافيسكى على تلاميذه :

فى السنوات الأخيره من حياة ستانسلافيسكى كرس أعظم جهوده لتكوين تلاميذه ، وإعدادهم أحسن إعداد فى الأقسام الدراسية عن الدراما ، والأوبرا ، التى أنشأها بنفسه فى مسرح الفن بمدينة موسكو .

نشرت مجله (كومون) Comune نصا كاملا لدرس من الدروس الأخيرة ، التى القاها الاستاذ ستانسلافيسكى على تلاميذه الشبان بمناسبة تمثيل بعض مشاهد رواية (هاملت) لشكسبير . وليس هناك مايمكن أن يبين مقدار ذكاء ستانسلافيسكى ودقته ومعرفته وعواطفه أحسن من هذا الدرس الذى ننقل نصه حرفيا .

كان قد وقع الاختيار على الطالب (روزانوفا) لتمثيل دور هاملت ، ولالقاء الفقرة التى تم إعدادها باشراف الفنان المعيد (ف . فلاكيريفا) V. Flakireva ولقد سبق التمثيل مانسميه فى لغة المسرح باسم « تواليت » الممثلين إذ يجب عليهم أن يجتمعوا ، ويتأكدوا من سلامة حركات عضلاتهم ، ويشحنوا أنفسهم بالقوة النفسية ، ليستطيعوا الظهور على خشبة المسرح .

ستانسلافيسكى يقول :

اتخذوا أحسن موقف يمكنكم أن تتخذوه يكون من شأنه أن يسمح لكم بأن تكونوا فى غاية الراحة ، كأنكم فى منازلكم . وليس معنى هذا أن تستلقوا على ظهوركم ، كما تفعلون عادة على أثر خروجكم من الحمـــام . ولا تشدوا عضلاتكم إلا بقدر الحاجة ، واعملوا على أن تصلوا إلى الدرجة التى تستطيعون معها ان تقولوا . ها أنذا أخيراً قد جلست مرتاحا ، وأشعر بمنتهى الراحة والسعادة .

المعيد ف . فلا كير يفا :

تخيلوا وفكروا فيما ترون إذا ما نزلتم إلى الشارع ، وسرتم إلى الجهة اليمنى .

أحد الطلبة :

عندما أنزل إلى الشارع أجد أمامى متحف الصناعات الفنية ، وأدور إلى اليمين فأجد على الجانب الآخر من الشارع مبنى مكونا من ثلاثة طوابق ، ثم أستمر فى السير ، فأجد شارعا متفرعا من شارع ستانسلافيسكى ، وهو شارع آخر ضيق لا أذكر الآن اسمه .

المعيـد :

فكر فيما قمت بعمله فى هذا الصباح ، وبينما تقوم بالتفكير عليك أن تسير جيئة وذهابا حتى تشعر أنك فى منتهى الراحة والهدوء .

ستانسلافيسكى :

لاتنسى تمرين عضلاتك . واعمل على أن تكون على حريتها .

المعيـد :

قم بإعداد الأثاث اللازم ، لتمثيل رواية هاملت (وهنا يعاد تمثيل بعض مناظر هاملت) .

ستانسلافيسكى : « للطلبة »

حسنا ماذا رايتم ؟ وبماذا أحسستم ؟ وما الذى رأيتموه جيداً . وماذا لاحظتم من أخطاء ؟ بماذا شعرت ياروزانوفا ؟

روزانوفا « الطالب الذى يقوم بدور هاملت :

كان إحساسى يتبع التمثيل .

ستانسلافيسكى :

ولـكن أين ومتى ؟ قل لى .

روزانوفـا :

فى المنظر الأخير وأنا مع الملك ، كنت أشعر أننى أؤدى دورى على مايرام . هل لاحظت ذلك ؟ لقد كـنت أشعر بحقد شديد نحوه . أمافيما يختص بأمى فقد كان يبدولى أنى أحبها حبا جما،وكان حبي الشديد لها يساعدنى على أن أجعلها تعود إلى صوابها . وبالأخص عندما قلت لها .. فـكرى ياأماه فى كل ماتفعلين ... لقد بذلت جهدا كبيرا فى أداء هذه الجملة .

ستانسلافيسكى :

لقد شاهدت الملك والملـكة يتبادلان نظرات تدل على التفاهم ، والملك جالس على العرش ، وهى إلى جانبه فى منهتى المرح والسعادة. فماذا كنت تفعل إذا كنت فى موقف هاملت ؟ فكر فى أن تتخيل حالتك النفسية إذ ذاك .

روزانوفـا :

لقد كنت أجتهد فى فهم شخصية هاملت وأن آخذ أهبتى لتمثيل هذه الشخصية. ولـكن لما كان من المستحيل على أن اسأل نفسى ، فسوف يـكون من الواجب على أن أبحث ،وأتغلغل فى معنى مايحدث ، وأفهم كيف أمكن حدوث كل ذلك .

ستانسلافيسكى .

إذاً لن يكون أمامك شيء آخر تقوم بعمله فى الحوار . لأنك قد ألقيته من قبل ، وقمت بتمثيله فى دخيلة نفسك قبل أن تعبر عنه بلسانك . ويجب عليك قبل أن تصور حقد هاملت أن تبين شيئا ، وهو أن كل شيء كان يختلط أمام عينيه ، حتى أنه لا يعرف ماذا يجب عليه أن يقول ، ويجتهد أن يتخذ له قراراً، ولا يعرف كيف يعيش ، ولا إلى أين يذهب . لقد ذكرت كل ذلك مرة واحدة فى إلقائك مجتمعا . وهذا معناه أنه مخالفة المنطق السليم . لقد أديت الدور بطريقة غير منطقية ، وقد ألقيت قبل الاوان ، مالا يوجد فى نص المسرحية نفسه . ولا شك أن هناك شيئا كثيرا يجب عليك فهمه . إن والد هاملت قدمات ، وتزوجت امه من رجل آخر . ويجب التغافل عن هذا الأمر بأية طريقة ، وقد بدا من تمثيلك أنك كنت تعرف كل ذلك ، من قبل أن ترتفع الستار . وبما أنك قد قمت بعمل البروفات ، وتمرنت على أداء الدور مرات عديدة قبل رفع الستار . فماذا بقى عندك لتؤديه أمام الجمهور ؟ هل تنبهت إلى طريقة كتابة هذا النص ؟ إن كل حركة تمثيلية تتركز فى الحوار ، وأنك لم تستطع أن تنقل هذه الحركة وتجعلها ظاهرة فى الإلقاء . إنى حتى الآن لم أفهم تسعة أعشار ماقلته ، لأن نبرات صوتك خاطئة ، وأنى كنت أسمع الكلمات دون الإفكار . ولكن فى أى شيء تتمثل صعوبة هذه الفقرة ؟ إن صعوبتها تتمثل فى أنها لا تشتمل على كلمة واحدة لا يمكن فهمها . إنها تتابع للخواطر ، فإذا ما تركت خاطرا منها ، تكون قد تركت حلقة من الحلقات التى يتكون منها الموضوع . وإنك الآن لا يزال لديك كثير من الأفكار لا تصل إلى المتفرجين . ولم أسمع منك إلا أقوالا ونغمات ولا شيء غير ذلك . وإنك منذ هنيهة كنت تحدثنى وتعبر عن أفكارك بوضوح . بينما الآن لم أفهم من تمثيلك شيئا . وفى الواقع أنه إذا لم تتأثر عباراتك بأحداث المسرحية ، وإذا لم تدل هذه العبارات على هذه الأحداث ، وتعبر عنها ، فإنك قد تحسب أنك تقوم بالتمثيل ولكنك تكون ممثلا تافها فاشلا ، لا تصدر عنه إلا التوافه والأخطاء .

ولتلافى هذا العيب ماذا يجب عليك أن تفعل قبل كل شيء ؟ وما هو الشيء

الذى يجب أن تكرس نفسك لعمله .؟ لاتنزعج مما أوجهه من انتقاد عنيف. وذلك لأنك أخذت تدرس موضوعا من الموضوعات التى يجب على كل ممثل أن يكلل بها عمله فى المسرح كممثل، إن هاملت وتمثيل شخصيته هو أصعب شىء فى فننا . ولهذا فإنى قد خصصتك بالقيام بهذا الدور . وإنك أثناء دراستك سوف تفهم مايحتاجه التعبير عن عباراته وأفكاره العظيمة من جهود وإنك سوف تعيش فى شخصية هاملت أعظم مسرحية فى الوجود .

روزانوفا :

مما لاشك فيه أننى لا افكر فى الوقوف عند هذا الحد الذى وصلت اليه . فإن هذا الدور يتطلب عملا هائلا ومجهوداً جسيما .

ستانسلافيسكى :

إنك تقوم بتمثيل دور فى غاية الصعوبة ويتطلب قوة أكثر من قواك ، وفوق طاقتك ، ولكنه دور له أهمية عظيمة فإذا مانجحت فيه ، فإنك تكون كأنك قد قمت بتمثيل مئات ومئات من شخصيات (أوستروسكى Ostrousky) ولذلك يجب عليك أن تحاول تخطى كل هذه العقبات . إن الصعوبات الموجودة فى هذه المسرحية كثيرة جداً ، على أننا لانجد هذه الصعوبات فى هذه المسرحية فحسب فإن جميع المسرحيات تتطلب نفس هذا الفن فى الإلقاء ونفس الوقفات بين الجمل والعبارات فحاول أن تصل إلى أن تكون بسيطا إلى أقصى حد . ولكنك بمجرد أن تضع قدمك فى هـــذا الطريق ، أى طريق البساطة سوف تشعر بأن تكون تافها عاديا ، مسكينا ومملا . فهل ستقول عندئذ أن البساطة لاقيمة لها ؟ . نعم إن هذه البساطة لابد منها . ولكن بعد أن يكون إلقاؤك قد أصبح مناسبا ، وبعد أن تكون قد تعودت أن تلقى كل عبارة دون إسراع وفى يسر . ولكى تقوم بذلك كله ، يجب أن تكون مسيطرا على شعورك ، وسيداً لنفسك . ويجب أن تعجبك كل عبارة وكل فكرة . وعندما تشعر بأنك قد أصبحت تعشق عبارات المسرحية ، عندئذ يكون فى استطاعتك ، أن تبقى مرتاح البال ، ويستطيع المتفرج ان يقول عن تمثيلك : إنه بالغ حد الإتقان وأن ليس فى الإمكان خير مما كان . فحاول ذلك مرة أخرى .

روزا نوفا : سأجتهد ، وسأعمل ما فى وسعى .

ستانسلافيسكى : إنك تستعد للتعبير عن أحد المشاعر ، وهذا أمر لا فائدة منه . وإننى لا أطلب منك إلا التعبير عن فكرة من الأفكار . وسوف ترى أن تعبيرك الدقيق عن هذه الفكرة يجعلك تحس بهذا الشعور . أما إذا حاولت أن تمثل الشعور فإنه سيفلت منـــك ولن تستطيع ذلك . ولا تنسى كلمات (سالفينى) Salvini الذى قال عن نفسه إنه فى الفصل الخامس من روايتى عطيل وهاملت بدأ يشعر بالتأثر وليس قبل ذلك . أما إذا كان قد أحس بالتأثر كل الوقت ، لما استطاع قط الظهور على المسرح . فلقد اخترق نطاق هذه التأثرات كلها فى داره .

وهذا معناه إنه كان يتأثر فى البداية عندما كان يدرس دوره ... حاول أن تعبر عن فكرة ، ولكن يجب أن تعبر عنها على الوجه الأكمل . وابذل كل جهدك فى أن تولد فى نفس الصور التى تشتمل عليها هذه الفكرة .

روزانوفا : « ينشد هذا البيت من أبيات هاملت » .

... ليت هذا اللحم الذى يغطى جسدى يتفتت ، ويتلاشى ، كقطرات الندى ....

ستانسلافيسكى : اشرح لى هذه الفكرة . وقل لى ما معناها؟ إنك تتعجل أكثر مما يجب حيث كان الواجب أن تصور هذه الفكرة بعناية وتتشكل بها (ثم يعيد النص) . ما معنى هذا . ماذا حدث ؟ .

روزانوفا : يكرر إلقاء البيت الشعرى .

ستانسلافيسكى : ليس لك الحق فى التوقف أية لحظة وتجزئة العبارة . بل يجب أن يكون إلقاؤك لهذه القطعة مستمرا كأنه صوت صادر من إحدى آلات موسيقى القرب وإلقاؤك لم يكن متصلا مثل ذلك الصوت .

يجب عليك أن تنطق العبارة كلها ، بحيث لا توقف عند أى مقطع من

مقاطع كلماتها . استمر وألق عبارة أخرى وحاول أن تجيد الالقاء .

روزانوفا : « يلقى قطعة أخرى من هاملت هذا نصها » .

إذا كان الله لم يرسل صاعقته القاتلة . .

ستانسلافيسكى : إنك تطيل فى النطق ببعض الكلمات، وتلقى بعض الكلمات الأخرى بسرعة . فى حين يجب عليك أن تلقيها بتؤدة وحنان ، وأن تتذوقها ، وأن ترفع من صوتك فى بعض النقط ، وتخفضه فى الأخرى . وحينئذ لن تكون هناك أية صعوبة . إننى أنصحك أن تمسك كل يوم بإحدى الصحف وتقرأ كلماتها بإمعان حتى تتفهمها ، وتتذوقها . وهذا أمر له أهمية عظمى . فإذا كان صوتك ليس له رنين وفيه بعض الاهتزازات ، فحاول أن تجعله رنانا ، لأن الفنان الذى ليس له صوت رنان يكون تمثيله ضعيفا ولن يكون له مستقبل فى التمثيل . فعليك أن تقوم بتمرينات يومية لتمرين صوتك .

إننى أثناء إقامتى فى أميركا ، حاولت مدة شهر كامل تمرين صوتى فى غرفتى بالغناء ولما كان غير مسموح للمرء فى هذه البلاد أن يرفع صوته بالغناء فإنى كنت أغنى بداخل الدولاب . وبعد هذا المران لم يستطع صديقى (نيموروفتش) Nemirovitc أن يعرف صوتى ، عندما تحدثت إليه فى التليفون .

أحد الطلبة : هل من الممكن استنشاق الهواء من الأنف والفم فى وقت واحد ؟ .

ستانسلافيسكى : أرنى كيف تفعل ؟

أحد الطلبة : إن مايجعلنى أضيع وقتى سدى ، هو تلك العبارات الطويلة التى لا نهاية لها ، والتى لا أستطيع إلقاءها : فان أنفاسى لا تتحمل النطق بها دفعة واحدة .

ستانسلافيسكى : هل تريدون أن أحدثكم عن طريقة تمثيل دور هاملت فى مجموعه؟

الطلبة : نرجو ذلك .

ستانسلافيسكى : إن الملكة لا تعرف شيئا عن موت زوجها . فليس لديها شك فى أحد . وستموت دون أن تفهم شيئا عن ذلك . ولكن كيف يمكن إنقاذها من الموت ؟ عليك ياهاملت أن تأخذ سيفاً . ومتى تسلحت بهذا السيف أدخل فى القصر لتطهيره ، كما جاء السيد المسيح إلى هذا العالم لتطهيره وإن هذه الفكرة التى وضعها فى هاملت شبح أبيه ، يجب عليك أن تمثلها . وبعد أن تقوم بتمثيلها سوف تشعر بالرضى والسرور . لقد علم هاملت أن أباه قد قتل وأنكم لا تستطيعون أن تفهموا أنه يوجد فى العالم بشر لا يكادون يتخلصون من حزن إلا ويقعون فى حزن آخر .

وهاهو ذا ظهور الشبح . يجب أن أقول لكم : إنكم تتحدثون مع الشبح كما تتحدثون إلى جندى . إنه فى الحقيقة رجل تعذب إلى أقصى حدود العذاب ، وبذل جهده لكى يعود إلى الدنيا . وأنكم تحاولون أن تعرفوا منه كل شيء .. ولكن ما هى مشكلة هاملت التى هى أكبر مشاكله ؟ .

بعض الطلبة : المشكلة هى : الرجل فى صراعه مع الحياة .

ستانسلافيسكى : هذا هو جوهر النص . ولكن ماهى المشكلة العظمى ..

أحد الطلبة : كشف القناع عن حقيقة الحياة .

ستانسلافيسكى : إن فهم الوجود هو معرفة كيف يحدث كل هـــذا ؟ ولماذا ؟

روزانوفا : عندما كنت أمثل دور هاملت بهذا المعنى ، كانوا يقولون لى : إننى أجعل من هاملت فيلسوفاً .

ستانسلافيسكى : فهم الوجود .. هوفهم كيفية إمكان حدوث ذلك

ولماذا ؟. لقد ظهر الشبح . يجب أن نراه وأن نعرف منه كل ما يعلمه. وها هى ذى (أوفيليا) Ofelia يجب أن نحس بما فى صميم روحها .. هاملت يريد أن يعرف كل شىء وهذا ليس معناه أنه رجل ممن يقرعون الحجة بالحجة . ويجب عليكم فى كلمة واحدة أن تبذلوا كل ما فى وسعكم لكى تعرفوا وتعلموا، كل ما لم تكونوا قد عرفتموه إنكم تعذبون أنفسكم لعدم استطاعتكم عمل المستحيل .. هل هذا واضح؟.

روزا نوفا.

نعم واضح تمام الوضوح .

ستانلافيسكى :

ولكن كيف نعمل لعدم التعبير عن الشعور، يجب أن تبحث عن حركة تقودكم الى معرفة ما تريدون. إنكم لم تستطيعوا أن تفهموا كيف تلقت أم هاملت نبأ قتل زوجها وكيف استطاعت التزوج من رجل آخر . وأنتم تحاولون أن تعرفوا من أبيكم ما تستطيعون معرفته . هذا هو فهم الوجود . فحاولوا ان تعلموا كل ما فى وسعكم ، لتفهموا وتعلموا كل شىء

أحد الطلبة :

نريد أن نعرف منك على وجه الدقة ما أعجبك وما لم يعجبك اليوم من تمثيلنا

ستانسلافيسكى :

إن العبارات التى أديتموها على حقيقتها كانت على ما يرام ونجحت كثيراً . وهكذا الحال بالنسبه لمنظر المقابلة مع (هوراس) وكذلك فى المنظر الذى بدأ فيه هاملت وهو ينتظر الشبح . فى هذا المنظر كانت هناك لحظات عظيمة . إن المطلوب هو إظهار هذا الأمير الذى لا يتتبع أصول اللياقه، ولا الإتيكيت ، والذى بنظراته الزائفة - (يقوم الأستاذ ستانسلافيسكى بتمثيل تلك النظرات..) - يريد أن يميط اللثام عن الحقائق ، ويعرف كل ما حدث . فيضع هذه المسألة فى رأسه ويبحثها كما يبحث إحدى المسائل الحسابية . يجب أن يعرف كيف أمكن حدوث

كل ذلك . فيذرع الغرفة طولا وعرضا . بعد ذلك يتول . . يا إلهى . . إنه هوراس . . ويجرى للقائه . . ويقول . . حسنا كيف حالك؟ وعلى حين فجأة هاهوذا الخبر . يجب معرفته . كل هذا الانتباه البالغ موجه إلى موضوع واحد.

أحد الطلبة :

إذا فيجب أن يقال كل ذلك بصوت منخفض .

ستانسلافسكى :

إن التكلم بصوت منخفض هو من أصعب الأمور على المسرح . وإن الأمر هنا أسهل من ذلك بكثير . وإن الحركة هنا هى الطريقة التى تؤدى إلى الإدراك فحاولوا إذا أن تفهموا ماذا تعنيه الكلمات . وحاولوا أن تلاحظوا ، وأن تتغلغلوا ، وأن تعرفوا وكل هذا يتمثل فيه نوع الإدراك وشكله .

أحد الطلبة :

ولكن كيف يمكننا أن نتقدم فى تمثيلنا .

ستانسلافيسكى .

إن مهنتكم لها أهمية عظمى ، ويجب على كل الجماعات التى تعمل بالتمثيل أن تكرس نفسها له وتبذل كل مالديها من جهد . إنكم تمثلون قصة (الأخوات الثلاث) لتشيكوف Cecof وتمثلونها على مايرام . ولكن كيف تمثلون مسرحيات شكسبير . هذا عمل لا يجب أن يتوقف لحظة واحدة .

الطلبة : قل لنا ماهو الشىء الذى لم يعجبك اليوم ولم ترض عنه ؟ .

ستانسلافيسكى : إن تمثيلكم كانت تنقصه الحركه ، فإنكم عندما كنتم تبدأون العمل كنتم تنعون فى التكرار ، ولم تضعوا أية حركة فى الكلمات إلا فى بعض المواقف النادرة .

إحدى الطالبات : أريد أن أطلب بعض إيضاحات عن دور (أوفيليا) .

ستانسلافيسكى : ابدئى قبل كل شىء بالاندماج فى دورك . وعندئذ سوف

تتكشف لك عناصره كلها . ولكن لم يحن الوقت بعد للتحدث عن تكوين أوفيليا . اظهرى قبل كل شىء ما يجب أن تكونى عليه أنت نفسك فى هذا الدور . وعندئذ سأقول لك من هى أوفيليا التى تسألين عنها .

طالبة أخرى . إننى لم أستطع تمثيل دور الملكة . فقد كنت فى بعض المرات أبدو فيه متعاظمة ، وفى أحيان أخرى كنت أبدو فيه مغرورة .

ستانسلافيسكى : إن أول شىء له أهميته هو أن تكونى فى حاجة إلى كل كلمة من كلمات دورك دون استثناء . إنك تخافين الكلمات . وعندما تبدأ الممثلة فى الحديث بصوت خافت ، فهذا معناه أنها لم تندمج فى دورها .

أحد الطلبة . إنك تقول إن الممثل عندما يتكلم بصوت منخفض فهذا يعنى أنه خائف . وقد يكون الأمر غير ذلك .

ستانسلافيسكى : وأيضا لأن الممثل لا يؤمن بما يقوله . إن واجبكم الأساسى هو الصناعة الفنية ولا شىء غير ذلك . وعليكم أن تضحوا ببعض سنوات من سنى حياتكم وتقضونها فى التمرن ، لأنكم لن يكون لديكم متسع من الوقت فيما بعد للتعلم أو للتمرن والاستفاده .

وإنه من السهل عليكم - إذا أردتم - أن تتعلموا من التمثيل الاصطناعى كيف يجب أن تموتوا وأن تعيشوا وأن تعشقوا إلى غير ذلك فى كلمة واحدة ، الأمر الذى قد تقبله الجماهير إذا لم يكن لديها ماهو خير منه . ولكن فى هذه الحالة سوف يقضى على الممثل القضاء الأخير ولن تكونوا من الممثلين المهرة الأفذاذ فاحذروا . واعلموا أن كل ماتحصلون عليه ويكون حقيقيا سوف ينقذكم من خطر الفشل فى مهنتكم ، هذا هو كل ماينفعكم فى مهنتكم لأن هذا هو الفن .

ق . ستانسلافسكى

الفريد بينيت

Alfred Binet

١٨٧٥—١٩١١

كان الفريد بينيت عالما من علماء النفس .وقد ألف مع كل من (ريبو) Ribot و(بينيه)Benais كتاب(السلاح النفسانى)l'Armee PsycologiQue الذى نقتطف منه البحث الآتى وهو بحث عظيم الأهمية من شأنه إيضاح بعض الميول والاتجاهات فى المسرح الحديث وعلاقتها بالأفكار والآراء الجديدة حول النظريات الإيجابية والنفسانية .

١ — منذ سنوات خلت،عندما أتيحت لى الفرصة للتحدث عن علم النفس مع بعض الممثلين . سألتهم عن رأيهم فى كتاب (غرائب) Paradoxe الذى ألفه (ديديروت) Diderot وقد قيدت إجاباتهم عندما وجدت أن بعضها يشتمل على معلومات قيمة .وقد حاولت بعد ذلك أن أقوم بتكملة تحقيقاتى ونزولا على نصيحة المسيو (كلاريتى)Claretie مدير المسرح الفرنسى قمت بزيارة اثنى عشر عضوا من أعضاء هذا المسرح ،وتحدثت اليهم طويلا كما اقنعت بعضا منهم بكتابة اجاباتهم (١)

وفى نيتى أن أقوم الآن بعمل موجز للوثائق التى قمت بجمعها . ولا ينتظر منى القارىء هنا أن اقدم له بحثا عميقا ولكن كل ماأعرضه الآن هو بعض الملاحظات وأن هذا الموضوع سبق بحثه بمعرفة المسيو (أرشيه) الذى أشار اليه مستر ويليام جيمس فى كتابه المعروف باسم(علم النفس)Psicology

ولقد كنت أجهل حتى هذه الأوقات الأخيرة وجود مثل هذه الابحاث وإننى

---

(١) قد استغرقت هذه التحقيقات ثلاث سنوات زرت فى أثنائها مدام (بارتيه) Bartet والسادة (م . جوت) m.got (ومونيه سولى) monetsully وبول مونيه) poulmownet و(لىبارجيه)le Bargy و(وورمز) Warms و(كوكلان) Coc Quelin و(تروفيه) Truffet و(دى فيرودي) DeFeraudy

لم أعرفها اليوم إلا بما كتبه وليام جيمس . وإنى أعتقد أنه قد وصل إلى نفس النتائج التى وصلت اليها .

ولنتحدث قبل كل شىء عن (ديديروت) . إن كتاب المسمى « غرائب عن الممثل الكوميدى » هو كتاب فى النقد لايبدو لى أنه مبنى على ملاحظات صحيحة كل الصحة .

لقد اقتصر ديديروت على أن يذكر لنا من حين إلى حين بعض الحكايات الواهية الحجة ، ثم يعلق عليها ويبنى ماشاء من الآراء . إن جوهر كتابه «غرائب» ضئيل القيمة إلى درجة غريبة . دفعنى حب الاستطلاع إلى قراءة موضوعاته الواحد تلو الآخر . وها أنذا أسردها هنا وأذكر مايدور حول كل منها .

يعتقـــد ديديروت أن الممثل الكبير لايجب أن يكون حساساً أو بعبارة أخرى لاينبغى له أن يشعر بالتأثر الذى يقوم بالتعبير عنه ، فيقول لنا : (إن الحساسية البعيدة المدى هى التى تخلق الممثلين المتوسطين، فى حين أن عدم وجود هذه الحساسية بتاتا تخلق كبار الممثلين .)

<u>الموضوع الأول :</u>

يقول لنا ديديروت أنه ليس من الممكن تكرار التأثر كلما أراد الممثل فإن هذا التأثر يختفى ويتبدد . ويقدم لنا ديديروت الأمثلة التالية على ذلك .

بعد أن يتأثر الممثل تأثرا كبيرا يقوم بالتمثيل الذى يحدث فى المتفرجين أثرا عظيما . ولكن إذا تدخلت فى آخر الأمر شخصية جديدة يكون من الواجب إرضاء حب استطلاعها ، لن يكون ذلك ممكنا ، لأن روح الممثل تكون قد أصبحت خاوية ولم تبق بها حساسية ، ولا حرارة ، ولادموع . ويتساءل ديديروت قائلا (إذا كان الممثل من ذوى الحساسية . هل سيكون فى استطاعته أن يقوم بتمثيل دور بذاته مرتين بنفس الحرارة ويلاقى نفس النجاح ؟ .) إنه يكون متحمسا فى أول مرة وينضب معينه فى المرة الثانية ويبقى جامدا كقطعة من الرخام فى المرة الثالثة .

الموضوع الثانى :

فى أية سن يصبح الفنان من كبار الممثلين ؟ هل فى تلك السن التى يكون الممثل فيها ممتلئا حماسا ويغلى الدم فى عروقه ، فيصل أقل إنزعاج إلى أعماق قلبه وتتحمس روحه من أقل ومضة ؟ .

يبدو لى أن ذلك ليس صحيحا . إن الممثل الذى تكون الطبيعة قد خلقته لكى يكون ممثلا ، لا يمكنه أن ينبغ فى فنه إلا بعد أن يحصل على خبرة طويلة ، وبعد مران طويل ، وعندما تخبو نار الحماسة فيه ، ويهدأ عقله وفكره ، ويعرف أعماق نفسه .

الموضوع الثالث :

لكى يظهر لنا ديديروت أن الممثلين لا يشعرون بالتأثرات التى يعبرون عنها ، أورد لنا عدداً من الملاحظات التى ننقلها هنا . وهذه الملاحظات غريبة حقا إذ ينقصها قليل من الدقة . وهى أقرب ماتكون إلى الحكايات . وربما قد يكون ديديروت قد إبتكرها من نسج خياله ، لأن رجال الأدب لا يهتمون أكثر مما يجب بالأشياء الدقيقة . ولكن كيفما كانت هذه الملاحظات فإننا نوردها هنا بنصها

(إذا كان هذا الممثل أو تلك الممثلة قد اندمجا فى دورهما كما يجب ، فهل كان من الممكن أن يفكر الأول فى إلقاء نظرة إلى إحدى المقصورات ، أو ترسل الثانية إبتسامة إلى الكواليس ؟ أو تتكلم إلى النظارة ، أو إذا كان من اللازم اقتراب أحدهما من الكواليس لإيقاف ضحكات ممثل وإخطاره بأن الوقت قد حان لظهوره على خشبة المسرح لكى يمثل دور المنتحر ؟ .

وهذا يدعونى لأن أقدم لكم صورة منظر حادث وقع بين ممثل وزوجته يكره كل منهما الآخر . وهما يمثلان سويا أمام الجمهور على المسرح دور عاشقين متيمين . وقد استحوذا على إعجاب النظارة وردا على تحيتهم الحارة وتصفيقهم الشديد الذى تكرر عشرات المرات . وبلغ تمثيلها حد الكمال فى المشهد الثالث

من الفصل الرابع من مسرحية (كيد العشاق) لموليير .

بعد هذا المنظر (١) الذى يبدو فيه الممثلان وهما يقومان بدور العاشقين المتيمين على خشبة المسرح أخذ الممثل زوجته وضغط على ذراعها خلف الكواليس بشدة كادت تتكسر لها عظامها وعندما صاحت من الألم ، انهال عليها باقذع الشتائم ، وسبها بأقذر ألوان السباب .

الموضوع الرابع :

يورد ديديروت لنا كثيرا من الأمثلة على رباطة الجأش وسرعة الخاطر اللذين لوحظا على الممثلين فى موقف من المواقف الدرامية الدقيقة . ويجب أن نقدم هنا نفس الملاحظة التى قدمناها فيما سبق والتى قلنا فيها إن كثيراً مما أورده ديديروت ربما كان من نسج خياله .

وهاهو ذا مثل آخر من أمثلته :

ينزل (ليكان — نينياس) lekain- Ninias فى قبر أبيه ويخنق والدته فيه ويخرج منه ويداه مخضبتان بالدماء ويمتلىء بالفزع وترتعد أعضاء جسده وعيناه زائغتان وشعره يكاد يقفز من فروة رأسه وأنت تشعر برعدته فيأخذك الخوف وتصبح ضائعا مثله . وفى هذه الأثناء يدفع — الممثل الذى يقوم بدور ليكان نينياس — نحو الكواليس بقدمه قرطا كان قد وقع من أذن إحدى الممثلات !

هل كان هذا الممثل متأثراً بدوره ؟ .

لا يمكن أن يكون الأمر كذلك ، هل تريد أن تقول بأن هذا الممثل لم يكن ممثلا ماهراً ؟ لا أعتقد ذلك .

---

(١) هذا المثل ورد كاملا فى المقال الخاص بديديروت من هذا الكتاب .

ولـكن من هو ليـكان نينياس ؟

إنه كان رجلا رابط الجأش لا يتأثر بشىء ولـكنه يمثل الحساسية بطريقة بارعة . فهو يستطيع أن يصرخ صرخة رائعة وهو يقول .. أين أنا ؟ .

وأنا أرد عليه قائلا .. أين أنت ؟ إنك تعرف ذلك جيدا . إنك فوق خشبة المسرح . وتدفع بقدمك القرط الذى سقط من إحدى الممثلات إلى داخل الكواليس.

الموضوع الخامس :

إن آخر الموضوعات التى سردها ديديروت وأحسنها هو ذلك الموضوع الذى يعتبر نواة كتابه . وهو . أنه لا يمكن عمل شيئين مختلفين فى وقت واحد . بينما يكون الممثل منشغلا بالتمثيل وبتنظيم حركات جسمه ونبرات صوته لجعلها كاملة ، وبالتفكير فى أنه على خشبة المسرح وبعمل كل ما فى جهده لتذكر نص دوره . وكل هذه الأعمال لا تتفق مع التأثر الصحيح الحقيق. لأنه إذا كان شخص ما متأثرا حقا فإنه عندما يتلقى نبأ كارثة ما ، ربما يتهالك فوق مقعده كما يفعل الممثل على المسرح ولـكنه لا يأخذ فى مراقبة شكله وهندامه عندما يسقط . ولا يحاول أن يجعل فى سقوطه شيئا من الانسجام والتعبير لأنه مستغرق بأكله فيما يشعر به من ألم .

٢ — إن الممثلين التسعة الذين قمت باستجوابهم قد أجمعوا على القول بأن رأى ديديروت لا يمكن الدفاع عنه أو الأخذ به . وعلى أن الممثل وهو على خشبة المسرح يشعر دائما — إلى درجة ما بالتأثر بالشخصية . ولقد قيل لى أيضاً أن هناك ممثلين آخرين يخالفون هذا الرأى . ويبدو أن (كوكلين) الأب Goquelin - Senior يفخر بأنه لا يشعر بشىء وهو على خشبة المسرح وهذا القول لا يمكننى تأكيده لأنى لم أتحدث مع كوكلين فى هذا الشأن .

وإنى أقتصر الآن على إجمال الأجوبة التى جمعتهـــا بنفسى بطريق مباشر .

ولقد تفضلت مدام بارتيه الممثلة بفرقة الكوميدى فرانسيز بالإجابة على أسئلتى . سواء شفهيا أو بالكتابة ، ولدى من إجابتها معلومات كثيرة . فقد كتبت لى تقول :

نعم . إننى أشعر بتأثر بالشخصيات التى أقوم بتمثيل أدوارها . ولكن هذا من باب العطف(١) وليس على حساب عواطفى وأعصابى . ولكى أقول الحق إننى أول من يتأثر من بين المتفرجين . وإن تأثرى هو بدرجة تأثرهم نفسها ولكنى أسبقهم إلى التأثر ، وإن تأثراتى بدور من الأدوار تتغير حسب الأيام . أى أنها ترتبط بحالتى النفسانية والجسمانية . وليس هناك ماهو أفظع من عدم الشعور كلية . فإن هذا شيء لا يمكن التسامح فيه . وقد حدث هذا لى فى مرات نادرة ولكنى كنت أتألم من ذلك أشد الألم بوصفه شيئا غير مستحب ويجعلنى غير راضية عن نفسى .

وهاهى ذى إجابة فريدة فى بابها . ويمكننى أن أسوق كثيرا مثلها : لقد لاحظ مسيو(وورمز)Worms كبير ممثلى فرقة الكوميدى فرانسيز وعميدها ، أنه عندما يقوم بتمثيل منظر عاطفى ، أو منظر من مناظر الغرام ، فإن عينى زميلته التى تقوم بالتمثيل أمامه سرعان ما تبدو فيهما الدموع . ويضيف إلى ذلك قوله ، إن بعض الممثلين يرون أنه يجب التمثيل دون الشعور بأى تأثر . ولكنى لاحظت أن من يؤيدون هذا الرأى هم من ذوى الطباع الجامدة ، وليسوا جديرين بالإحساس حتى لحسابهم الخاص .

كذلك كان الحال بالنسبة لإجابة كل من مونيه سولى وأخيه بول مونيه فقد قالا لى إن فن الممثل يتضمن تمثيل كل تأثرات الشخصيه فى حياتها الواقعية . ولكن هذا لا يمكن التوصل إليه دائما ، لأن الممثل الذى يريد ذلك ما عليه إلا أن يتخلص من حياته الخاصة ، وينتزع نفسه من بيئته الخاصة ، ويستعد لالقاء دوره فى هدوء وعزلة تامة .

---

(١) سنعود فيما بعد للكلام عن معنى هذه العبارة التى يبدو أنه من الصعب فهمها .

وقد يحدث غالبا أن يحصل ذلك فى الفصل الأول وعند نزول الستار يشعر الممثل بالاقتناع بأنه إذا بدأ التمثيل ثانية فإن إلقاءه سيكون أحسن من ذىقبل . ويلاحظ أن الممثل فى الأيام التى يكون فيها بعيدا عن التأثر أنه لايستطيع بلوغ الدرجة التى يصبو إليها فى تمثيله ، ويقوم بالتمثيل بما عنده من موهبة أى بأفكاره الخاصة ، وبعقله ، وبصناعته ، وفنه ، وأنه يمثل بطريقة آلية . ولذا فإن الممثل كثيراً ما يكون نسخة من نفسه .

ويجب أن نلاحظ أيضا أن التمثيل يوميا ينقص كمية التأثرات والحيوية الموجودة فى الدور .

وهذا النقص لا يشعر به أحد فى المسرح الفرنسى وذلك لأن الممثل يقوم بإلقاء القطعة الرائجة والمشهورة لا أكثر من مرتين أو ثلاث مرات فى الأسبوع على الأكثر . ولذلك يحتفظ دائما بالرغبة والحاجة إلى التمثيل .

ولكن فى المسارح الأخرى حيث تمثل القطعة مائة مرة على التوالى ، فإن الممثل الحسن الاستعداد والمتمرن ينتهى به الأمر إلى الاكتفاء والشعور بعدم الرغبة فى معاودة تمثيل القطعة التى مثلها مرات كثيرة ولا يهتم بعد ذلك بدوره ويتجه التفاته إلى شىء آخر . ويقول لنابول مونيه .. إننى بعد التمثيل خمسين مرة ، لاحظت فى نفسى وجود شىء من التردد وفقد الذاكرة (١) ومن جهة أخرى يجب أن نضيف ملاحظة أخرى من شأنها تصحيح ماسبق أن قلناه من قبل ، إذ يوجد بعض الممثلين وعلى الأخص بعض الممثلات ممن يقمن بتمثيل التراجيديات قد وصلن إلى درجة قصوى فى مهنتهن لأنهن استطعن أن يكن مسيطرات كل السيطرة على ما يتعلق بشخصيتهن .

ويمكننا القول بأن مقدرة سارة برنار Sarah Bernardt على البكاء كلما

---

(١) وهذا ليس النسيان بمعنى الكلمة . لأن النسيان الحقيق يشعر به الممثل عادة فى بداية التمثيل ؛ بل إن ذلك فى الحقيقة فقد الذاكرة المؤقت ؛ وحالة من حالات الانشغال والذهول . ويعرف ذلك كل الممثلين ويتألمون منه أشد الألم .

أرادت أصبحت عندها شيئا عاديا وأمرا طبيعيا .

٣ — إن التأثر فى دور من الأدوار لا يتكون منه كل هذا الدور ، إن الشخصية تعيش فى المسرحية وهى تختلط بها ، ولها أهميتها وأفكارها وطباعها ، وبالاختصار يمكن القول بأن تطورها يتوقف على ما عند الممثل من موهبة ومقدره . وإن الممثل الذى يقوم بتمثيل دور من الأدوار وعلى الأخص ذلك الممثل الذى يخلق شخصيـة من الشخصيـات يجب أن يخضع لضرورة التغير باستمرار ، وأن ينسى لمدى بضع ساعات نفسه وشخصيته الخاصة . وذلك لكى يتقمص شخصية أخرى مصطنعة .

ولنسأل فى ذلك الممثلين دون أن نطالب منهم أن يقصوا قصصا أو حكايات ، ولكن علينا أن نجمع منهم بمنتهى العناية تأثراتهم وقد كتبت مدام (بارتيه) تقول

إننى أشاطر وأشارك فى طباع الشخصية التى أقوم بتمثيلها ، ولا اقتصر على فهم الأعمال والأحاسيس ، ولكن تصورى يفرض وجود أشياء أخرى فى هذه الشخصية ، أكثر مما ذكره المؤلف . وإنى أرى هذه الشخصيات تعمل بطريقة طبيعية ، وتتحرك تبعا لمنطق طباعها . وكل هذا من جهة أخرى يبقى غامضا . ولكن منذ اللحظة التى أسيطر فيها على الشخصية التى أقوم بتمثيلها بعد أن سيطرت على جميع صعوبات المهنة التى توجد فيها ، أضيف من عندياتى آلافا من التفاصيل الصغرى ، التى إن بدت لامعنى لها فى الظاهر ، أو التى قد لا يقدرها الجمهور ، إلا أنها ترتبط ببعضها وتظهر منها ملامح طباع الشخصية التى أقوم بتمثيلها فى تجانس وانسجام .

وإن هذا العمل يتلخص فى البحث عن كل مايجعل التمثيل طبيعيا ، ومنطقيا ، وحياً . ولذلك فإن الشخصية هى فى نظرى أجمل جانب من جوانب فنى . وان كل ما أفضله وما يستهوينى أكثر من أى شىء آخر هو الإبداع ، أى أن أجعل من كلمات نص المسرحية كائنا تجرى فى عروقه الحياة . حياتى أنا . كائنا أعيره مظهرى وشخصى وطريقتى فى الحياة وفى الشعور ، والاحساس .

ربما كان فى بعض أجزاء هذه الاجابة ، وعلى الأخص فى العبارات ذات الأهمية

شيء من الغموض، ولنحاول الآن فهمها بإضافة بعض أسطر تحليلية إليها .

يقول المسيو مونيه إن الممثل لا يمكنه أن يسيطر على دوره، إلا عندما تكون لأعماله صدى وانعكاسات .أى أن كلمات النص المسرحى يجب إلقاؤها بالطريقة المطلوبة ، وليس هذا فحسب بل إن الأعمال الصغرى والحركات الآلية وطريقة السير ورفع الرأس وغير ذلك يجب أن تكون من خصائص الشخصية . وكل هذا يجب أن يعمل دون التفكير فيه فتتغير حركات الذراعين حسب الملابس التى يلبسها الممثل سواء أكانت هذه الملابس هى العباءة ، أم ملابس طراز لويس الخامس عشر أو ملابس حديثة .

ويقول المستر (جوت) got الذى أدخل على الفن كثيرا من الأشياء التى شكلت طباع الشخصيات التى كان يقوم بتمثيلها .

إن أعظم شيء يسر الممثل ويستهوى فؤاده هو تبدل صور الشخصية وتغيرها وإن الذى يرضى فنه ، ومزاجه، وعبقريته هو ألا يقوم كل ليلة بتمثيل نفس المسرحية بل أن يمثل أدوارا مختلفة أى أن يقوم فى إحدى الليالى بدور الموثق وفى ليلة أخرى بدور القسيس الريفى ، ومرة أخرى بدور المحامى إلى غير ذلك .

ويقول لنا المسيو تروفييه Truffier ما يأتى:

إن مهنتنا تصبح مهنة منحطة وتافهة إذا لم يعرف الممثل قيمة هذا التغير والتبدل.

إن كل ما أحبه من المسرح هو أن أنسى نفسى وعاداتى الخاصة واسمى وشخصيتى نسيانا تاما وإذا ما ولد الإنسان ممثلا فإن واجبه أن يلبس ملابس ليست ملابسه وأن يرتدى ملابس المهرج التى لا تتبين فيها ساقاه وأن يستعير لحية (جيبوتييه) gibotyer التى تغير شكل وجهه. ولكن كل هذا الأيهام وهذا المسخ والتبدل لا يستطيع أن يجده ويصل اليه الممثل ويعرفه إلا من الفهارس نظرا لاختلاف الملابس واللغات والافكار المختلفة .

وإن المسرحيات الحديثه تقتضى تغييرات أقل من ذى قبل ، ولكنها تبعث نفس البهجة والسرور .

وإن الممثل يدرك كل ذلك لأنه بينما يمثل دورا فى مسرحية حديثة ، يكون

استغراقه فى دوره أقل من ذى قبل، ويستطيع مشاهدة الصالة والمقصورات وإلقاء نظرة على الجالسين فيها » .

٤ — يجب ملاحظة هذا الأمر الهام وهو : أن كل ممثل يقوم بتمثيل دوره حسب حساسيته ، ويقول لنا المسيو مونيه سوليه . إن خلق شخصية ما لايشتمل على ارتداء ملابس تلك الشخصية فحسب . بل إن الأمر على العكس من ذلك تماما . فإن الشخصية تتكون بالدراسة التاريخية وبالانعكاسات ، ويجعل هذه الشخصية تتغلغل فينا ، وتجعلنا نتغلغل فى صميمها .

وعلى الممثل أن يحرر جسده ، وروحه ويحاول أن يمحو على قدر الإمكان شخصيته الخاصة . ومن الواضح أن شخصية الممثل لاتختفى اختفاء تاما . ولكن يمكن إيجاد توفيق بين صفات الشخصية وصفات الممثل . وهكذا نجد أن اثنين من الممثلين لايقومان بتمثيل دور بنفس الطريقة ، كما لايستطيع رسامان أن يرسما لوحتين متماثلتين تماما من أنموذج واحد .

وتشعر مدام بارتيه بأنها ليست جديرة بأن تعبر وتؤدى كل أنواع التأثرات وتقول لنا فى رسالتها :

«إن هناك فئات وأنواعا من التأثرات أشعر بها بسهولة . أكثر من غيرها ، مثل التأثرات التى تطابق طباعى ، وتقترب من أخلاقى » .

وبهذه المناسبة يجب أن نبدى ملاحظة عادية فى ظاهرها ، ولكنها غريبة فى حقيقتها عما يسمى فى لغة المسرح الدور (الرول) . إن الممثل عادة لايمثل إلا نوعا معينا من الأدوار التى لها طابع خاص ، ويحدث غالبا أن يفشل ذلك الممثل ، ولا يلاقى شيئا من النجاح ، عندما يقوم بتمثيل أدوار ذات طباع مختلفه لم يخلق لها . ونسوق على سبيل المثال ممثلا هزليا يطمح فى تمثيل دور تراجيدى ، ويحاول إبكاء الناس بعد أن جعلهم يضحكون . ولايستطيع هذا الممثل أن يتجنب هذا الفشل الابقوة الموهبة ، وبفضل ماله من صيت .

ولكن ماهو السبب ياترى فى أن تمنع الطبيعة ممثلا من القيام بأدوار معينة ؟

هل السبب فى ذلك أنه ليست لديه الفضائل الجسمانية والصوتية ، أو بسبب مظهره ، وملامح وجهه . ؟

ليس هناك شك فى أن هذا قد يكون السبب فى بعض الأحوال ، ولكن فى أحوال أخرى ربما كان الممثل يجد عائقا فى طبيعته الخلقية ، أى أنه يتأثر بسرعة .

لقد قيل لى إن الممثل الشاب (ديلوميه) Delaumeg لم يستطع أن يقوم بتمثيل الأدوار الأولى الكبيرة التى كان يحلم بالقيام بها . وقد قام بتجربتها عدة مرات ، ولكنه عندما قام بأدائها أمام الجمهور لاقى كثيرا من النقد . وقد صفق له الجمهور كثيرا فى الفصول الثلاثة الاولى من مسرحية (صهر مسيو بوارييه)gendre de M,poirier بينما فشل فشلا ذريعا فى الفصل الرابع الذى كان مشتملا بالعواطف الحارة . فى حين أن الممثل (وورمز)Worms لأسباب متعارضة كان ضعيفا فى الثلاثة الفصول الأولى ، ونجح نجاحا منقطع النظير فى الفصل الرابع ، ثم فشل فشلا ذريعا فى الفصل الأخير .

ونحن لا نتحدث الآن إلا عن (ديلونيه) الذى انسحب اليوم من المسرح ، الامر الذى يسمح لنا بالحكم على فنه ، وحياته فى المهنة .

إن أحد الاسباب التى دعت إلى عدم نجاح ديلونيه فى الأدوار الكبيرة يرجع إلى طباعه الخاصة ، فقد أكدوا لى فى عدة مناسبات ، أنه قد احتفظ طوال أيام حياته بجمال وجهه ، ونضارته وخفته ، وبأنه كان يحس بأحاسيس الصغار ، وكان غير جدير بتمثيل الاحاسيس العميقة . وإنى أجهل ما إذا كانت حالته هذه ، هى حالة استثنائية ، أو انه كان دائما كذلك . ومن الصعب التعمق فى بحث هذا الأمر .

وقد شاركنى مسيو ليبارجيه فى ملاحظة تتصل بهذا الشأن وهى أن بعض الممثلين ، يستطيعون بسهوله إلقاء قصيدة من عشرين بيتا . أما إذا ما كانت القصيدة من خمسين بيتا فإنهم يتلعثمون فى منتصفها . وإن هناك ممثلين آخرين على العكس من هؤلاء ، يجيدون الإلقاء حتى النهاية .

إن الممثلين أشبه شىء بالجياد ، بعضهم يمتازون بالسرعة ، والبعض يتميز

بالصمود .

أما اولئك الذين يتعبون من إلقاء عشرين بيتا من الشعر فإن ذلك ليس بسبب ضعف قواهم الجسدية ، أو بسبب قصر أنفاسهم . ولكن بسبب قوتهم التأثرية .

إن قوة التحمس المصطنعة ، التى تبدو من جانب ممثل ضعيف الحساسية ، لايمكن أن تستمر طويلا ، فإنه عند منتصف القصيدة لايشعر بشىء ، فقد نضب معينه من الحساسية .

٥ — ولكن ماهو التأثر الفنى وعلى أى شىء يشتمل ؟ .

ترى مدام « بارتيه » أنه تأثر واقعى حقاً ، لأنه يحدث فى الجسد نفس الانفعالات كما لوكانت حقيقية . وإننا نجد مدام « بارتيه » فى بعض أدوارها جذابة ، وتمتلىء عيونها بالدموع ، وتتغير نبرات صوتها . وتقول لنا هى بذاتها ، « إن التأثرات الجسمانية التى تسببها لى بعض الادوار التى أقوم بها تستمر معى حتى بعد خروجى من المسرح . وهكذا تستمر مختنقة بعد بكائها فى الفصل الثالث من رواية (دينيس) Denise وتقول لنا مدام « بارتيه » أيضا إن الأمر كان كذلك بعد الفصل الأول من مسرحية (بيرنيس) Berenice إذ شعرت لمدة من الزمن بأننى فى غيبوبة (١) فضلا عن أن هذا التأثر قد يتعب الممثل . كما تقول إن حالات التأثر الفنى هذه متعبة للغاية ، ومضنية ، وعلى الأخص عندما تتفق مع طبيعتى . لأن الإحساسات التى من هذا القبيل هى التى تتعبنى أكثر من غيرها » .

ولكننا نجد من جهة أخرى إن التأثر الفنى له ميزتان واضحتان :

أولاهما : أن التأثر يبقى دائما مستحبا من الممثل .

ثانيها : أن التأثر يخضع لإرادة الممثل .

---

(١) ذكر مسيو آرشيه Areher أمثلة كثيرة من هذا القبيل .

وإننا نجد فى الفصل الثالث من مسرحية (دينيس) على سبيل المثال ، أن البطلة تكون فى أسوأ المواقف ، وأتعسها فتبكى طفلا ميتا ، وتقول لنا مدام « بارتيه » التى تقوم بدور البطلة إنها كلما زادت تعمقا فى هذا الألم كلما إزداد شعورها بالمتعة والسرور . وأكثر من ذلك أنها نظرا لوجود بعض الكلمات الباردة فى نفس هذا الفصل من فصول مسرحية (دينيس) تجد الهدوء الكافى . لكى تنطق بهذه الكلمات بالبرود الذى تقتضيه هذه الكلمات ، وهكذا تسيطر على تأثراتها وتحركها وتخمدها حسبما تريد .

وهذا ما يميز التأثرات الحقيقية من التأثرات المصطنعة .

ويبدو أن كل هذه الأجوبة دقيقة وصحيحة . ولكننا نعترف أننا لم نحصل من ممثلين آخرين على أجوبة مماثلة . فإن معظم هؤلاء الممثلين اقتصروا على القول بأن التأثرات المصطنعة أقل قوة من التأثرات الحقيقية . ويرى مسيو (مونيه سولى) أن التأثر الفنى يحس به الممثل ويعيشه كما لو كان تأثرا حقيقياً . ويقول لنا :

« إننى عرفت غضب قاتل أبيه . وبدا لى أننى أرى الخنجر بداخل الجرح . وقد تحدث هذه الحالة مرة كل مائة مرة . وإن تصفيق الجماهير الممل على أثر إلقاء قطعة شعرية أو منظر زميل لا يعبر عن التأثر كما يجب التعبير عنه . والذى على العكس من ذلك يضحك خفية . أو يبدى إشارة للجماهير ، أوحدوث أشياء أخرى تنتزعنا من ذلك الحلم الذى كنا مستغرقين فيه . ويستمر مسيو « مونيه سولى » قائلا .. إنه كان يود أن يقتل الممثلين الذين ينتزعونه مما هو مستغرق فيه من أحلام بوجوههم وبتصرفاتهم الحمقاء .

ويضيف إلى ذلك قوله : إنه ينسى أحيانا أنه يقوم بالتمثيل أمام الجمهور . وأنه لم ينظر قط إلى الجمهور ، ولا يخفى احتقاره للممثلين الذين اعتادوا هذه العادات السيئة ،

٦ — إن المناقشات السابقة من شأنها أن توجهنا نحو الطريقة الأساسية التى

وضعها « ديديروت » . ولقد رددنا فيما سبق على بعض آرائه الثانوية . ويتلخص رأيه الأساسي فى قوله :

« إنه لا يمكن للممثل أن يكون فى نفس الوقت متأثرا وناقدا . » ولكنه لم يبين بوضوح فكرته الحقيقية . هل يريد أن يقول إن هناك استحالة جسمانية ، فى أن يقوم الممثل بعمل شيئين فى وقت واحد ؟ أو يريد أن يقول إن التأثر لا يمكن أن يكون صحيحا مخلصا عندما تتعايش معه حالة فكرية ناقدة ؟ .

من الممكن إعطاء هذين المعنيين لعبارته . وأريد فى هذا الكتاب أن ابدأ هذا الموضوع من أوله وأن أظهر أن آراءنا حول أخلاق الانسان ليست هى آراء القرن الثامن عشر ، الذى عاش فيه ديديروت . أو أن أشير بوجه خاص إلى الأبحاث التى تمت فى العشرين سنة الأخيرة ، حول تقسيم الضمير ، وتعقيداته . وأعتقد أنه من الأفضل أن أقتصر على المسألة الخاصة التى أقوم ببحثها فى هذه اللحظة .

وعندما سئل مستر « جوت » فى هذا الموضوع ابتسم وقال :

« إنه فى حياته المهنية الطويلة ، كثيرا ما أتيحت له الفرصة بأن يسمع من يسألونه عن رأيه فيما جاء بكتاب (غرائب عن الممثل الكوميدى) — الذى وضعه « ديديروت » — وأنه اعتاد أن يجيبهم بقوله : إن الانسان له شخصية مزدوجة . وأنه لهذا السبب مكون من جزءين مكررين أى عينين ، ويدين ، وقدمين ، وأذنين ، إلى آخره . وعندما تقوم إحدى الشخصيتين بالإلقاء والتمثيل وتشعر بما تعبر عنه ، تقف الثانية لتحكم عليه ولتقوم بتوجيهه وإرشاده ويحدث الشىء نفسه بالنسبة لفن الخطابة الذى يشبه فى كثير جانب الفن الدرامى . وهذا الرأى معناه — إذا لم أخطىء — إننا نستطيع أن نقوم بعمل شيئين فى وقت معاً .

ويعتقد مسيو « ليبارجيه » أن التأثر يحدث فى المسرح كما يحدث فى الحياة الواقعية التى عندما ما يتأثر الإنسان فيها حقا يبقى واعيا ، وينتقد نفسه ، ويحكم

عليها . ولا يحدث هذا فى الظروف الاستثنائية وحدها ، أو بسبب عواطف قوية جامحة ، تفقد الإنسان إحساسه بانتقاد ما فعل .

هذا وإن مدام « بارتيه » تؤيد هذا الرأى ، ونجـــد شيئا من الحقيقة فى فكرة « ديديروت » . وإن المبالغة فى التأثر تضر بالممثل ، وتعرقل إمكانياته . لذلك لايجب علينا أن نترك تأثراتنا تسيطر علينا ، بل يجب علينا أن نقوم نحن بالسيطرة عليها . ولـكن أن نبقى متأثرين فى الوقت الذى نسيطر فيه على أنفسنا . فإن هذا ليس فيه شىء من التعـــارض . ومن الممكن الفصل بين شخصيتينا فى المسرح، كما يحدث ذلك فى الحياة العامة . وعندما يبلغ بنا الغضب أقصاه نشعر فى دخيلة أنفسنا بمن يقول لنا : إنى لم أكبح جماحى ، وزدتها كثيرا ، وما كان يجب أن اقول ما قلت .

وفى بعض الأحيان رغم ذلك الصوت الداخلى لا نقف فى غضبنا عند حد . والأمر كذلك فى المسرح فإننا نراقب أنفسنا ونقوم بالإلقاء والتمثيل ونفرق بين شخصيتينا .

ولـكن ماهى هذه التفرقة بين الشخصيتين وعلى أى شىء تشتمل ؟

إننى أجمع هنـــا بعض إجابات متفرقة من إجابات مدام « بارتيه » التى تجعلنا بسبب دقتها نعود بالذاكرة إلى ملاحظات مسيو « ديكوريل » Decurel الذى يقول :

إننى أثناء فترة التحضير والاستعداد أشعر بأن الشخصية التى أقوم بتمثيل دورها تستولى على وتغزونى بحيث تحل محل كل شىء آخر فى حياتى العادية ، وأشعر بها تأخذ مكانى .

وإن الاحساس بالتفرقة بين الشخصيتين على المسرح يحدث مباشرة وفى لحظة واحدة ، ولـكن فى شىء من اليسر .

وإننى أرى نفسى وأسمع نفسى عندما أقوم بالإلقاء والتمثيل .

وأحضر المشهد الذى أقوم بتمثيله ، وعندئذ أفرق بين الشخصيتين اللتين تتكون منهما شخصيتى . وذلك لكى أميز نغمات ألفاظى ، و نبرات صوتى . وأتابع حركاتى ، وإشـــاراتى ، وسكناتى . ولكنى لا أقوم بذلك بما يكفى لنسيان السيطرة عليهما .

إن هذه التفرقة بين الشخصيتين ، يجب أن تتغير حسب الدور الذى يقوم الممثل بأدائه ، وبسبب ظروف أخرى .

ولقد جعلنى المسيو « تروفيه » أشاركه فى ملاحظة خاصة له ذات أهمية عظمى إذ يقول :

« إنه منذ عدة سنوات خلت كان وحيدا فى باريس مع ابنه الشاب ، فمات ولده فجأة ونقل جثمانه إلى منزل جدته . وكان المسيو تروفيه مضطراً للتمثيل فى تلك الليلة . وكان عليه أن يقوم بتمثيل أدوار غاية فى الأهمية ، وأن يقوم بدور الخادم فى مسرحية لعبة الحب والصدفة (Jeu de l'Amour et du Hasard وبدور كريسبين فى مسرحية (صاحب الوصية) l,Egataire Universal وهما دوران هزليان . وكان من المستحيل وجود من يحل محله ليلتئذ فذهب إلى المسرح وارتدى ملابس التمثيل وظهر على خشبة المسرح وقام بتمثيل القطعة الأولى بطريقة آلية ، دون أن يهتم ، أو يفكر ، فيما يقوم بعمله . ثم رويداً رويدا حوالى منتصف الحفلة استغرق فى دوره وكان كل حزن قد فارق ذهنه . وفى آخر التمثيل كان إلى حد ما قد نسى وفاة ولده . وإذا قلت إلى حد ما فإن هذا ليس معناه النسيان الحقيقى ، إذ أن تذكره لوفاة ابنه يبقى ، ولكنه لا يستيقظ ، بل ينتقل إلى المرتبة الثانية . وتوجد فى عالم العلوم ملاحظات كثيرة من هذا القبيل . وهذا يبدو لى فى غاية الأهمية .

يجب أن توجد بكل تأكيد بعض الظروف الغير العادية حتى ينسى الممثل شخصيته نسيانا تاما . وهذا هو المثل الأعلى الذى لا يبلغه ممن يصبون إليه إلا واحدا فى المائة . وإن المسيو « مونيه سولى » وأخاه « بول مونيه » هما ممن حاولوا بلوغ هذا الهدف وممن اهتموا بهذا الأمر كما قلنا فيما سبق .

وإننا نلاحظ أن الممثل عندما يعيش فى الدور الذى يقوم بأدائه ، ينقطع عن فصل شخصيته المزدوجه ، ويصبح إنسانا آخر . أى أنه يصبح الشخصية التى يمثل دورها . ولكنه يفضل هذه الشخصية المزدوجة عندما يعيش تماما فى دوره .

وهذا ماحدث لمـــدام « بارتيه » . ومن المحتمل أن يكون هذا حدث أيضا للغالبية العظمى من الممثلين . وفضلا عن هذا فإن الآراء التى أبداها مختلف الممثلين الذين سألتهم ليست آراء ثابته يمكن تطبيقها فى كل الحالات . وإنى أفترض أنها تتغير من يوم إلى آخر ، ومن تمثيل مسرحية إلى أخرى . ففى إحدى المرات تتطور الشخصية المصطنعة ، وتميل إلى محو الشخصية الحقيقيـــة ، ومرة أخرى تكبر الشخصية الحقيقية ، وتسترد الأرض التى فقدتها .

ونحن نجد الدليل على ذلك فى الإرشادات التى يعطيها لنا الممثلون عن علاقاتهم بالجمهور ، فبعضهم يمثل دون اقتناع ويتحدثون فيما بينهم ، ويحيون أصدقاءهم فى الصالة ويعملون كل مايبدولهم طوال مدة تمثيل المسرحية . وهذا معناه أنهم يقومون بتمثيل دور لامعنى له أوأنهم يتمتعون بحرية كبيرة فى الخيال، أو أنهم لايقومون بدورهم . وهذا يحصل فى مسارح الأسواق حيث رأيت بعض الممثلين الدراميين يمثلون بطريقة بعيدة كل البعد عن الطبيعة ، ويبعث تمثيلهم على الدهشة .

أما فيما يختص بالممثلين الذين يمتازون بالرزانة فإن بعضهم لاينظرون إلى الصالة قط ، وذلك لسبب واحد وهو أنهم قصار النظر أو تبهر عيونهم أنوار الكشافات .

والجميع متفقون على ملاحظة أنهم يزدادون رؤية للجمهور كلما قل اندماجهم فى أدوارهم .

وتوضح لنا مدام « بارتيه » مختلف المواقف التى يمكن أن تحدث وتقول :

« إننى اتصل مباشرة بالصالة وروادها وأشعر تماما إذا كانت الجماهير راضية عنى أو لا . فإذا ماشعرت بأننى لا أحوز الرضاء الكامل فإننى أقوم بمجهود داخلى للحصول على هذا الرضاء يتعب له جسدى أشد التعب . وعندما أكون غارقة فى تأثرى يبدو لى الجمهور دون تمييز كأنه كتلة واحدة . ولما لا أندمج فى دورى

إلا نصف اندماج فإننى أميز أقل حركة تحدث فى الصالة ، وأدرك الصمت الذى يدل على أن الأنظار تقع على . كما أشعر باللحظة التى يتبدد فيها هذا الالتفات .

٧ — ختاما لما سبق أريد أن أقول شيئا ما عن إيهام المسرح ومافيه من تمويه كما يشعر به المتفرجون سواء بسواء . وهذه مسألة تتعلق مباشرة بمسألة ازدواج الشخصية . ويصف (تاين) Taine بالطريقة الاتية تمويهات المسرح قائلا :

إن المتفرج إذا ما راقب نفسه عندما يشاهد مسرحية جديدة لاسكندر دوماس (الابن)-A.Dumas Jr سوف يجد أنه يشعر عشرين مرة فى فصل واحد مدى دقيقة أو دقيقتين بالوهم الكامل. اذ توجد هناك عبارة صحيحة تدعمها حركات الممثل أو نبراته أو إلقاؤه تؤدى إلى هذا الوهم ، فيتأثر المتفرج أو يبتهج ، ويقوم من فوق مقعده ، ثم بعد ذلك يتذكر أنه ليس إلا متفرجا فقط ، وأن مايدور حوله إنما هو تمثيل ، فيعود إلى حالته العادية . وأن هذا الوهم المسرحى ينتهى ثم سرعان ما يبدأ من جديد وهذا يسر المتفرج من التمثيل فهو يصدق أولا أن ما يراه هو أمر حقيقى ، ثم يتوقف عن التصديق ، لكى يعود للتصديق مرة أخرى ، وهكذا ذو اليك طوال مدة تمثيل المسرحية .

وقد يقول المتفرج فى إحدى المرات . مسكينة هذه المرأة .. ثم سرعان ما يقول .. إنها ممثلة وأنها تقوم بدورها على الوجه الأكمل . »

هذا مايقوله «تاين» .. على أنى لم أشعر أنا شخصيا بهذه التأثرات التى وصفها هو . ولم أشعر قط بوهم ينتهى ثم يعود ثانية . وقد سألت الكثيرين فى هذا الشأن ووافقونى كلهم على رأيى. وإن الوصف الذى ذكره «تاين» فيه شىء قليل من الحق حتى أنى أفترضه شيئا نظريا اخترعه من نسج خياله الخصب بوصفه رجلا مفكرا دقيق الإحساس قوى الملاحظة .

وهاهو ذا ما تلقننا إياه الملاحظة على ما أعتقد :

هناك لحظات ندرك فيها بدقة عجيبة الجانب الوهمى فى التمثيل وهذا يحدث عندما ندخل المسرح ، وتكون الستارة قد رفعت ، ونحن لا نزال فى الردهة .

ونلاحظ من بعيد ما يدور على خشبة المسرح . فنى هذه اللحظة نشعر أن مانراه أمامنا لا يخرج عن كونه تمثيلا ، وأن التأثر الذى نشعر به يكون قويا فى البداية، ثم يتبدد تدريجا كلما تابعنا سير التمثيل وفهمنا مغزى المسرحية .

ولنترك جانبا هذا الظرف الاستثنائى لنصف ما يشعر به المتفرج عادة فى المسرح . فمن الناحية النظرية — على حد ما يراه « تاين » — من الممكن تمييز حالتين مختلفتين فى ذهننا . فنحن نتأثر بالمسرحية وفى الوقت نفسه نعتقد بأنها لا تخرج عن حد التمثيل . ولكن هاتين الحالتين ليس لهما وجود فى معظم الأوقات ، أو تحل إحداهما محل الأخرى بالتبادل . وكل مانشعر به ، إنما هو إحساس عام نستغرق على أثره فى تأثرات حوادث «الدراما» ولو أننا مقتنعون بأننا أمام تمثيل ولسنا أمام حقيقة من الحقائق .

وليس معنى هذا وجود عملين متضادين يقوم بهما الفكر . أو سلوكين متعارضين . ، بل إن كل شىء يختلط ويندمج ، فأحيانا نشعر فى أفكارنا بتأثر المتفرج وبإحساس بالوهم وبأننا نكون فكرة عن تمثيل الممثل وقيمة المسرحية إلى غير ذلك .

وكل هذا التفكير المزدوج معقد للغاية ولا تشعر به إلا الأفكار المتطوره . وأعتقد أن هذا الوصف يبعث فينا الرغبة فى معرفة ما يدور فى رأس الممثل (١) .

٨ — منذ حوالى عشر سنوات عندما كانت التجارب المغناطيسية من الأمور الذائعة — وقد ضعفت الآن — كانت هناك فكرة لاختيار بعض الوسطاء المنومين وإسناد بعض الأدوار إليهم لتمثيلها . وكان أول من بدأ هذا الابتكار العجيب هو كارل ريخت Carl Richet . فقد كانت إحدى النساء من

---

(١) يقترح أحد تلاميذى وهو المسيو (كورتييه) Courtier الاستمرار فى هذه الأبحاث .

ربات البيوت قد تحولت بفضل إيحاءاته إلى « مطران » أو « راقصة » أو إلى « بحار » .. وقد قامت بأداء هذه الأدوار المختلفة بنجاح عظيم كان لا يمكن أن يلاقيه أعظم ممثل محترف .

وإن تفوق هؤلاء الوسطاء المغناطيسيين الذين هم فى أغلب الأحيان من غير المثقفين ينتج على مايقولون من إخلاصهم وبراءتهم . فإنهم كانوا يؤمنون بأدوارهم. فى حين أن الممثل المحترف يعرف أنه ما هو إلا ممثل . وإن الأبحاث التى قمنا بها فى عالم الممثلين لم تؤيد هذه الأبحاث النظرية ، ومن جهة أخرى فإننا لسنا مقتنعين بأن ممثلا عبقرياً يمكن أن يكون أقل مقدرة من امرأة مسكينة ، هستيرية ، مشعوذة ، فرض عليها بالتنويم المغناطيسى هذا الدور الذى قامت بتمثيله .

أما مسألة الإخلاص والبراءة فإنها مسألة قابلة للتدرج والتغير ولا يمكن التأكيد بأن ممثلا يقوم بالتمثيل دون إيمان بالشخصية التى يمثلها . ومما لاشك فيه أنه بمجرد أن يعود الممثل إلى غرفته بعد التمثيل ويمسح الماكياج العالق بوجهه ، ويخلع ملابس الدور ، ويعود إلى حالته الطبيعية ، سرعان ما يتبدد إيمانه بالشخصية التى كان يمثلها ، ولو أنه لا يزال محتفظا بشىء من آثارها . ولكنه فوق خشبة المسرح وفى حرارة التمثيل يستطيع التأثر لحساب هذه الشخصية المصطنعة التى يقوم بأداء دورها .

إن التأثر الفنى عند الممثل هو شىء موجود وليس ابتكارا . وقد ينقص البعض ولكنه يصل عند البعض الآخر إلى الذروة .

فألا يمكن القول بأن التأثر هو عنصر جوهرى من عناصر الإخلاص ؟

وبالجملة فإننا نعتقد بأنه لا يوجد فرق جوهرى بين الممثل الوسيط المنوم مغناطيسيا والممثل المحترف من ناحية الإخلاص !.

لويس جوفيه

louis Gouvet

دخل هذا الممثل القدير فى عالم السينما بعد أن اشتغل بالمسرح ، وعلى وجه الدقة بعد تجاربه فوق المسارح الباريسية الصغيرة . وقد وضع كتابا حديثا عنوانه (آراء ممثل كوميدى) Reflexious du Comedien طبع فى باريس عام ١٩٣٩ وقد قدم لويس جوفيه للجمهور فى كتابه هذا اراءه الخاصة فى مهنة التمثيل ونستطيع أن نجد فى مقالاته التى عنوانها (الغرض) Propos و (الاعداد) Avant-Propos و (نغمه التسلية المحبوبة .) Le Ton Aimable de Divertissement. إشارات إلى طريقة الكلام المبهمة والخيالية التى يستعملها الممثلون عندما يتحدثون عن فنهم . ويرى « لويس جوفيه » أنه لا توجد مشاكل مسرحية لها طابع يتناقض مع الفلسفة . وما هذه المشاكل إلا من اختراع الصحفيين والنقاد وابتكارهم . وتزداد هذه المشاكل عادة عندما تقل الفضائح المالية والجرائم ، وعندما ينضب معينهم ، ولا يجدون شيئا يملئون به أعمدة صحفهم . فعندئذ يتحدث هؤلاء الصحفيون عن تعطل الممثلين ، وبؤس الممثلين ، وفراغ معاهد الموسيقى ، وفشل المسارح التى تعاونها الحكومة ، والعلاقة بين المسرح والسينما ، والتمثيل والإذاعة ، وحماية القصر من الممثلين ، والتأمين ضد الحرائق ، وحق السيدات ، أو عدم حقهن فى لبس القبعات فى الصالة ، وحق الجمهور فى الصفير ، والمسرحيات الأجنبية ، وانحطاط الإخراج وضعف المخرجين ، والمسرح الدائرى وهندسة المسارح ، ونقص الإنتاج ، وتخفيض الضرائب ، ومواعيد الحفلات وأسعار الدخول ، ومنع الدخول المجانى وتعريفة حفظ الملابس وضرورة لبس ملابس السهرة إلى غير ذلك . كل هذا وغيره ليست فى نظر « لويس جوفيه » من المشاكل الفنية ، إذ توجد مشكلة واحدة أمام المسرح وهى مشكلة النجاح وإجادة التمثيل . وهذا حقيقتى لأنه عندما تحرر المسرح الفرنسى أخيرا من امتياز بعض الجماعات التى كان لها

الحق فى حضور التمثيل والجلوس فوق المسرح بين الممثلين ، لم يربح المسرح شيئا من ذلك . بل على العكس من ذلك قد فقد الشيء الكثير من الاتصال ، ومن الألفة ، والارتباط ، والمحبة ، من جانب الجمهور .

وهذه العبارات العجيبة ، فيها جانب من الحقيقة . ولكن من يستطيع أن يقرأ ما بين السطور لا بد أن يرى فى ذلك التأكيد الذى تتضح فيه الروح التجارية ضرورة من ضرورات النجاح ، والتعاون الذى لا بد منه فى المسرحيات الكبيرة بين المؤلف والجمهور .

وهكذا الحال بالنسبة لما كتبه عن (بيك) Becque فإنه لم يكن سوى حملة منظمة للدفاع عن بيك الذى لازمه سوء الحظ فى حياته وبعد مماته . وقد أبدى لويس جوفيه فى ذلك بعض الملاحظات واعترف بأنه يحترم خرافات المسرح ، وأنه لا يخجل من الاعتقاد بها وتصديقها .

ويفرق جوفيه بين الممثل الكوميدى والممثل العام ويميز بينهما تمييزاً تاماً ويقول إن الممثل لا يستطيع أن يمثل الا بعض الأدوار فى حين أن الممثل الكوميدى من أمثال (جاريك) Garrick يستطيع أن يقوم بتمثيل الأدوار كافة . .

إن الممثل العام يلبس الشخصية ، ولكن الممثل الكوميدى تلبسه الشخصية .

فهل هناك قواعد لذلك ؟

من الصعب وضع قواعد لذلك . إلا من ناحية القوانين الفنية وذلك للأسباب الآتية :

١ — أن مهنة الممثل تتحكم فيه .

٢ — أن الممثل الكوميدى شأنه شأن المغنى فهو فى الوقت نفسه عازف على آلة وهو الآلة ذاتها .

٣ — أن دراسة المسرح هى علم مقارن يبدأ بمعرفة الجماعات والجماهير .

وهناك ثلاثة أنواع متفرعة من الممثلين .

الممثل المؤلف والممثل الكوميدى والممثل العام .

٤ — تفرض المهنة وجودا واستعداداً مستمدين وتخضع لجو العصر كما تخضع للموضات .

إن فكرة رقابة وملاحظة التأثر التى تضمنها كتاب « غرائب » الذى وضعه «ديدروت»، هى مسألة فى غير موضعها ، فإنه فضلا عن وضع كتاب «غرائب عن الممثل الكوميدى » يجب وضع كتاب آخر عن غرائب المتفرج .

وينسب «لويس جوفيه» إلى «ديدروت» أبرز صفات كتابه ، فإن كتاب «ديدروت» هو نوع من التحيز . وليس نقدا ، ولا هو نظرى ، بل هو طريقة رمزية غامضة فى الكلام .

ويبدو أن لويس «جوفيه» فى كتابه الرمزية» يقترب من نظرية «ستانسلافيسكى» ونقطة البداية عنده هى الإحساس ، فبدون وجود رقة فى الاحساس لا يستطيع الممثل أن يكون ممثلا كبيراً .

ويجب على الممثل قبل أن يقف على خشبة المسرح أن يفرض على نفسه الصمت الداخلى ، والهدوء النفسانى . ولكن عند ما يرتقى الممثل خشبة المسرح ، يجب أن يكون فى استطاعته أن يضع نفسه فى المرتبة الثانية - أى يراقب نفسه - وهذا من الصعب لمن يريد أن يبحث عن قواعد مستحيلة للتأثرات الفنية .

يجب قبل كل شىء وضع فوارق فنية بين الممثل العام والممثل الكوميدى ، وهاتان الكلمتان تجريان على ألسنة النـــاس دون تمييز فى عبـاراتهم الجارية .

لا يستطيع الممثل القيام إلا ببعض الأدوار وقد يشوه الأدوار الأخرى بسبب شخصيته ، أما الكوميدى فإنه يستطيع القيام بأى دور .

والممثل العام يمتلك شخصية يقوم بدورها ، أما الممثل الكوميدى فإن الشخصية هى التى تمتلكه وتسيطر عليه . وقد كان « جاريك » ممثلا كوميديا وكان يستطيع أن يمثل بنفس القوة وبنفس الدقة أدواراً « تراجيــــدية » أو أدواراً « كوميدية » . وإن عدم الدقة فى كلامنا العادى يمكن تفسيره بأن التمييز بين الممثل العام والممثل الكوميدى ليس أمراً عسيراً . ولذلك وجب علينا أن نبين هذا الفرق لكى نستطيع شرح وتوضيح ميكانيكية المهنة ، فهناك ممثلون يقومون بتمثيل أدوار الكوميديين ، وكوميديون يقومون أيضا بأدوار الممثلين .

إن التراجيدى هو دائما ممثل . أى أنه مترجم تبلغ شخصيته درجة كبيرة من القوة والوضوح بحيث يترك له تمثيله — حتى لأهم الأدوار — شخصيته ولا يفقده إياها .

إن التمثيل غريزة بشرية تظهر منذ الطفولة . وإن الكوميدى الـــكامل هو الذى يستطيع تنمية هذه الغريزة والسمو بها إلى أعظم الدرجات .

وعلى كل حال فإنه قد يكون من الأوفق أن ندرس — من وجهة النظر الإنسانية — التطلع لمهنة الممثل الكوميدى وعملها .

وأن فضائل وتصرفات الإنسان إذا ما تدرجت ونمت ووجهت بعناية إلى غرض مباشر هى التى تخلق الممثل الكوميدى المحترف . كما أن الفرق بين الممثل العادى والممثل الكوميدى ، يتمثل فى موهبة « التقليد » التى لا يملكها الممثل العادى ، بالدرجة التى يملكها الممثل الكوميدى .

ومن طريقة أداء الممثل لدوره . ومن خلال العملية التى يقدم لنا بها الشخصية التى يقوم بأداء دورها ، نستطيع أن نفهم عمل الممثل العــام من عمل الممثل الكوميدى . فإن الممثل العام يحل محل الشخصية ، وأما الممثل الكوميدى فإنه يعمل بالتغلغل وبالتلميح وبالحركة . وعندما يضاف إلى غريزة التقليد ضرورة تحرر الكوميدى من شخصه فهنا يبدأ الإلهام . ذلك الإلهام الذى يظهر فى وقت مبكر ويكون لا مفر منه . والذى يتغلب على فكرة الخجل من مهنة الكوميدى .

ولكننا نستطيع أن نميز أيضا فى هذا الإلهام والرغبة فى بعث السرور . وأن

الكوميدى الحقيقى يمثل شيئا ما بطريقة ما . والتياترو بالنسبة له هو لذة أكثر مما هو مهنة .

من الصعب تعريف قواعد المهنة دون رجوع إلى قوانين الصناعة الفنية . وذلك للأسباب الآتية :

أولا : لأن هذه المهنة هى مهنة لها فروضها .

ثانيا : لأن الكوميدى هو عازف على آلة وهو الآلة نفسها . وهذا هو نفس الأمر بالنسبة للمغنى .

ثالثا : إن دراسة المسرح هى علم مقارن يبدأ بمعرفة الجماعات والجماهير . ويوجد ثلاثة أنواع من الممثلين يختلف كل منهم عن الآخر . فهناك الممثل المؤلف والممثل الكوميدى والممثل العام . ويجب أن نضع فى اعتبارنا مابين هؤلاء الثلاثة من اختلافات .

رابعاً : إن ممارسة مهنة الكوميدى هى عملية محاكاة مستمرة ، وأن الفن المسرحى أكثر من أى فن آخر يخضع لجو عصر من العصور كما يخضع للموضة وتبدلها . وإن المعلومات التى يمكن إعطاؤها فى هذا الشأن ليست لها إلا قيمة نسبية .

تكوين الممثل الكوميدى .. الكوميدى هو ممثل الجمهور .

إن الهام الكوميدى يعتمد على أصل الدراما التى هى مظاهرة جماعية . فعند البدائيين مثلا كانت القبائل لكى تعبر عن أحاسيسها يأخذ أفرادها فى الرقص من تلقاء أنفسهم ثم يتقدمهم أحد الراقصين ويقوم بأداء حركات يمكنهم ملاحظتها حتى يقوموا بمحاكاتها ، ولا بد أن يكون هذا الراقص موهوبا وله مقدرة تزيد

على غيره ويتوقف الراقصون الآخرون تدريجيا عن الرقص . ولكنه هو يستمر في الرقص في وسطهم ويساعده ويشجعه رفقاؤه الذين يصبحون بذلك كأنهم من جمهوره الذي يتفرج عليه. وبذلك يصبح هو مندوب هذه الجماعة والممثل لها.

وفي أحيان أخرى يقوم مثل هذا الشخص الموهوب، ويقف فوق برميل ونظرا لأنه أكثر الحاضرين مرحا وخفة يأخذ في التحدث أو الغناء . وفي مبدأ الأمر لا يستمع إليه الآخرون في الحال ولكنهم بعد ذلك سرعان ما ينتهي بهم الأمر إلى تشجيعه على مواصلة التحدث أو الغناء ثم يجلس الجمهور، وينتظر في صمت وهذا المندوب يتحدث نيابة عنهم .

هكذا خلق التمثيل وولدت مهنة الممثل الكوميدي . ونحن نجد مثل هذا في ألعاب الأطفال ، فانهم يشتركون في مبدأ الامر جميعا في اللعب ، ثم ينفصل واحد منهم عن الجماعة ،ويصبح هو البطل اويلتف الباقون حوله ويستمعون إليه ، ويتكون منهم ما يشبه مجالس الاستماع القديمة، أي السيرك أو حلقات المصارعة .

إن تشجيع الجماهير للممثل، وهو على خشبة المسرح يدل على أن هذا الممثل موجود وأنه موهوب وأن عدم تجاوب الجمهور مع الممثل يدل على أن الحفلة لاطعم لها وعلى ألاقيمة لفنه .

المواهب البدنية:

إن الجمال وحسن المظهر والنبل والصوت الواضح والحركات والرشاقة هي أعظم مواهب الممثل الكوميدي ، فيجب أن يكون له نطق كامل واضح وحساسية درامية . وأن يكون سريع الحفظ للنصوص ، ويحسن أداءها على خشبة المسرح . ويجب عليه أيضا أن يعرف كيف يرتدي ملابسه وينتقيها ويعرف كيف يتخفى بالماكياج وكيف ينسق بين كل هذه المواهب بطريقة محببة وفي انسجام .

ولقد كان لدينا في فرنسا عدد من الكوميديين الذين كانت تتوافر فيهم هذه

وهناك وسيلة أخرى فى التعبير ، هى الحركة التى يجب على الممثل أن يصل فيها إلى منتهى الدقة كالصوت سواء بسواء . وهناك حكمة يونانية تقول : إنه من الممكن ارتكاب خطأ بالحركة وحدها . وأن الحركة على خشبة المسرح هى من أكبر الصعوبات وأشدها .

وعلى الممثل أثناء عمل بروفات مسرحية جديدة أن يجهد نفسه كثيرا لكى يعرف كيف يندمج فى البيئة التمثيلية حتى يصير عضوا وشريكا عاملا فيها . وإن معرفة الدور الذى يؤديه الممثل معرفة تامة — أو على حد تعبير الممثلين، على أطراف أصابعه — يتطلب فى بعض الأحيان دراسة طويلة .

ومما لا شك فيه أن الكوميدى يجب أن يعرف كيف يرتدى ثيابه ويعرف كيف يلبس مختلف الملابس الخاصة بمختلف العصور . وإذا عرف الممثل كيف يرتدى ملابس الشخصية التى يريد تمثيلها ، والتأثرات التى يجب أن يحدثها بواسطتها يجب أن يعرف كيف يحولها بواسطة الماكياج الذى يلزمه بعض معلومات ومعرفة بالرسم والإضاءة وطبيعة الانسان .

النص :

إن النص هو الإحساس الذى يجب أن يوحى بالحركة ويوجهها . وأن الشعور هو ذلك الجزء من الحساسية الذى يحمله الممثل عند إلقاء نص من نصوص المسرحية عند قيامه بالتمثيل . ويجب على الممثل الكوميدى أن يعرف كيف يقوم بتحليل هذا النص ويتخيله بطريقة درامية — أى يتخيل تمثيله — بعد أن يكون قد قرأه وأحس به .

ويقول (كلوديل) Claudel إن النص له طعم وجوهر وفيه غذاء ، ويجب على الممثل أن يحل عقدة المسرحية ويكشف الموقف الدرامى فيها .وأن الدور على حد قول ستانسلافيسكى هو صحيفة بيضاء يكتب عليها « الإحساس قبل كل شىء » ثم سواء أكان من يقوم بالتمثيل ممثلا أم كوميديا . يجب عليه أن يعرف كيف يقوم بدوره أثناء البروفات ويحاول أن يكون منسجما مع بقية أفراد فرقته .

وهناك من المسرحيات مسرحيات من الصعب تمثيلها بالإلقاء فقط ، وفى هذا يتمثل كل فن الكوميدى الحديث .

وإن قيمة مؤلفات الكتاب (الكلاسيكيين)، لا تزال قائمة لأنه من الممكن إلقاؤها وتمثيلها . وإن النص الجيد يساعد الممثل باستمرار على أداء دوره ويكون بمثابة بروفة سابقة قام بها .

وإن الممثل الذى يقوم بتمثيل النص على حقيقته يجب أن يعرف إلى جانب ذلك ، كيف يلفت نظر المتفرج ، ويسترعى انتباهه ، باستمرار . وإن الإحساس والحساسية الدرامية ، وكذلك طريقة الإصغاء يوحى النص بها كلها .

ويجب أن توضع النصوص لنوع دراماتيكى خاص من الممثلين ، سواء أن يكون المؤلف وهو يكتب مسرحيته قد فكر فى ممثل موجود أو أن يكون فنانا بذاته يصلح للقيام بهذا الدور .

وقد تغيرت قائمة هذه الأدوار حسب العصر الدراماتيكى . وإن الأدوار فى درامات العصور الوسطى ، كانت مختلفة كل الاختلاف عن درامات المسرح الإغريق وقد ظهرت فيما بعد فى الكوميديات الفنية قائمة أكمل لهذه الأدوار .

وأما فى المسرح الشكسبيرى فقد كانت للأدوار صفة خاصة إذ قام الرجال بأدوار النساء . وأما فى مسرح (موليير) فإن الأدوار قد تحددت بطريقة أحسن من ذى قبل .

أما تراجيديات القرن الثامن عشر فإنها قد جعلت هذه الأدوار تتطور ، وأخذت الميلو دراما تتطلب سلسلة من الأدوار الخاصة . وهاهى ذى الأدوار فى التراجيديا :

الأدوار الرئيسية : وهى أدوار الأمراء .

الأدوار التى تأتى فى المرتبة الثانية : وهى أدوار الملوك .

الأدوار التى تأتى فى المرتبة الثالثة : وهى أدوار الحاشية ورجال الخاصة .

وبالنسبة للنساء :

أدوار الملكات ، ثم الأميرات ، ثم الأميرات الشابات ، ثم الوصيفات ، وأما أدوار الكوميديا فهى :

الدور الأول — دور الفتى الأول

الدور الثانى — الآباء النبلاء — الخدم — الكوميدى الأول — الكوميدى الثانى — الفلاحون وغيرهم .

وبالنسبة للنساء :

أدوار العاشقات — البريئة واللعوب — الفتيات الأوليات — ذوات الطابع الخاص — الراقصات — الفلاحات وغيرهن .

ويستطيع الممثل الكوميدى القيام بأدوار مختلفة . أما الممثل العام فإنه يقوم بنوع واحد من الأدوار . وفى أيامنا هذه أصبحت قائمة الأدوار متغيرة ومن الصعب تقسيمها تقسيما صحيحا .

وإن إنتاج المؤلفين والكتاب يخلق الأدوار . ولكن الممثلين ذوى الشخصية القوية يستطيعون أن يخلقوا لتلك الأدوار نماذج جديدة وذلك عندما يقومون بتمثيل القطع الأدبية .

الانسجام مع الجمهور :

بعد أن يصبح الممثل منسجما مع زملائه يجب عليه أن ينسجم أيضاً مع الجمهور ويعمل كل ما فى وسعه فى سبيل ذلك .

وهذا الانسجام من أدق الامور إيجاده ، لأن الممثل هو فى الوقت ذاته بمثابة الآلة والعازف على الالة ، ولا يستطيع أن يرى نفسه ، أو يحكم على نفسه أو يشعر بنفسه .

ويجب على الممثل أن يفرض على نفسه صمتا داخليا قبل أن يظهر على خشبة المسرح ، ويحصل على هدوء جسدى ونفسى ، ولكن بمجرد أن يرتقى خشبة المسرح يجب عليه أن يعرف كيف يضع نفسه فى هذه البيئة ويراقب نفسه .

مراقبة التأثرات :

إن مراقبة التأثرات هى مسألة دقيقة ومشكلة من المشاكل المعقدة التى لم يصل فيها أحد إلى حل ، رغما من كثرة الجدل والنقاش .

ترى هل يجب على الكوميدى الذى يؤثر فى الجمهور أن يتأثر هو أيضا ؟ .

فى الحق أن هذا السؤال موضوع بطريقة خاطئة ، فهناك حالات مختلفة . وكان (جوت) got يقول . . إن الممثل يجب أن يكون مزدوجا . أى يكون فى الوقت نفسه الشخص الذى يشعر ويحيا والشخص الذى يقوم بالتمثيل . أى أنه يجب أن يقوم إلى جانبه رقيب ساهر واع أو على حد التعبير الميكانيكى (معدل) . وأن هذه الملاحظات التى تتلخص فيها كل الأفكار الإنشائية ، يبدو أنها تتعارض مع أقوال « ديدروت » .

وإن المؤلفات الخاصة بمهنة التمثيل هى من القلة بمكان ، حتى أنه بمجرد أن يقوم كاتب من الكتاب الحقيقيين بوضع كتاب فيها ، سرعان ما يصبح هذا الكتاب وثيقة من الوثائق يرجع اليه الكثيرون من الممثلين حتى الكوميديين منهم .

لم يكن ديدروت كوميديا ، ومن المستحيل عليه أن يشعر أو يفهم عملية الكوميدى المليئة بالأسرار التى يقوم بها على المسرح .

إن ديدروت قد أستطاع أن يشاهد ما يجرى بين الكواليس وفى المسرح ووضع عن ذلك بعض ملاحظات لها قيمتها . ولكن إذا ما قرأها الإنسان ينبغى له أن ينسى عنوانها (غرائب) .

ألا يوجد هذا الانفصال — الذى يقول عنه ديديروت إنه غريب — عند كل إنسان يحتفظ بحججه عندما يتحدث مع إنسان آخر ؟

إن هذا الانفصال له فائدته حتى عند الجمهور . وفى هذه الحالة يجب وضع كتاب (غرائب) آخر عن الجمهور . وإن (غرائب) ديديروت شأنها شأن كل غرائب أخرى ، إذ أنها ليست نقداً ولا نظرية ولكنها طريقة غريبة من طرق الكلام .

إن الخوف الذى يشعر به الممثل على خشبة المسرح ، ذلك الخوف الذى لم يستطع كثير من الممثلين التخلص منه ، هو نوع من الاستعداد للقيام بالتمثيل وللإلهام الذى يحتاج إليه الممثل الكوميدى الكبير حتى ينال رضى الجمهور . هذا الرضى الذى تحدث عنه « مونيه سولى » عندما خرج من المسرح ذات ليلة وهو يقول — « إن الله لم يرض عنى هذا المساء » .

ويجب على الممثل أن يتذكر وهو على خشبة المسرح أمام الجمهور أنه لا يقوم بالتعبير عن الشخصية التى يقوم بدورها فحسب ، بل يجب أن يكون هو هذه الشخصية ويعبر عن إحساسها .

ويجب على الممثل أن يتأكد من أنه سوف يحدث تأثيرا فى الجمهور وأن يضع نصب عينيه روح المسرحية ومغزاها . وأن تتعدى جاذبيته الشخصية حدود خشبة المسرح وتجتذب الجمهور .

ميدان الجاذبية :

بمجرد أن يدخل الجمهور فى صالة المسرح ، ويجتمع فى انتظار رفع الستار ، يكون بذلك قد خلق ميدان الجاذبية .

فإذا ما وجد الجمهور أنه لم يشهد ما كان ينتظره وخابت آماله أو إذا اختفت جاذبية الممثل الشخصية أثناء التمثيل فإن محبة الجمهور الممثل تختفى

بدورها . ويكفى ألا يكون الممثل منسجما لكى يتلف الحفلة ويذهب ببهجتها .

إن كل كائن حى له وزن خاص ، وأمام الجمهور يمكن القول بأن الممثل الهزلى له كثافة . وأن هذه الكثافة تقل وتزيد بحسب مقدرته على إلفات نظر الجماهير إليه واسترعائه لانتباهها .

وأن الممثل الكوميدى يجب عليه أن يتعلم كيف يستفيد من هذه الجاذبية .

إن الخجل والاستحياء لا يضران بالممثل بل إنهما على العكس من ذلك لازمان له وفيهما فائدة له .

ويمكننا أن نقسم الممثلين إلى ممثلين استعراضيين وغير استعراضيين أى أن يحب بعضهم الظهور ، ويستحى البعض من ذلك . وذلك من طريقة التعبير التى يعبرون بها عن أحاسيسهم . وإن الممثل الذى صفته الاستحياء لايكون فى درجة الشخصية التى يقوم بدورها . ولكن كلما استمر الممثل فى التمثيل يختفى هذا الاستحياء وتضعف قواه الحية ، وتقل حساسيته ولكن تزداد موهبته فى التمثيل .

وفى هذا يقول « هيجل » . إن الممثل يدخل فى المسرحية بكل شخصيته وبكامل هيئته وصوته إلى غير ذلك ، ويجب أن يكون دوره فيها هو الاندماج كلية فى الدور الذى يريد القيام بأدائه .

ومن هذه الناحية كان للمؤلف الحق فى أن يطلب من الممثل أن يضع نفسه بكليته فى الدور الذى أعطاه له دون أن يضيف إليه شيئاً آخر من عنده . وأن يسلك نفس المسلك الذى فكر فيه المؤلف .

بهذه الطريقة يصبح الممثل الآلة التى يعزف عليها المؤلف ، وقطعة من الإسفنج تمتص جميع الألوان وترجعها دون تغيير .

وإن نغمة صوت الممثل وطريقته فى الإلقاء وحركاته وسحنته وكل ما فيه بوجه عام سواء فى ذلك مظاهره الداخلية والخارجية تتطلب أصالة خاصة تنطبق مطابقة تامة مع الدور الذى يقوم بأدائه .

وللممثل بوصفه إنسانا حيا أصالته الغريزية فيما يتعلق بهيئة جسده ومظاهره الخارجية وتعبيرات وجهه المخلوقة معه . ولذلك كان مضطرا إما لمحوها للتعبير عن عاطفة عامة أو عن شخصية معروفة ، أو للتوفيق بينها وبين الصورة التى صورها المؤلف ووضعها لها . « هيجل » Hegel

لويجى بيرانديللو

Luigi Pirandello

إن مؤلفات لويجى بيرانديللو التى قام بجمعها أخيراً (مانليو لوفيكيو موستى) manlio lo vecchio musti وعنيت بنشرها دار النشر موندا دورى، والتى نقتطف منها هذا الفصل، هذه المؤلفات تقدم لنا صورة بديعة لنشاطه الأدبى العظيم يكاد يجهلها معظم القراء.

ولقد نشر مانليو لوفيكيو موستى سيرة كاملة وتاريخا جامعا لمؤلفات لويجى بيرانديللو - موندادورى - ميلانو :

وهذا ما يقوله الكاتب الكبير بيرانديللو :

أصبح من الأمور المستحدثة فى فرنسا فى الآونة الأخيرة توضيح بعض القصص، أو الأقاصيص، التى يطلق عليها اسم القصص الواقعية بالتصوير لأن الواقعية من شأنها، أن تجعل الفن مقصورا على محاكاة الطبيعة. وهذه القصص التى لاترمى إلا إلى إظهار صورة شمسية من الحياة المعاصرة يمكن القول بأنها صورة ناقصة أو أنموذج (ماكيت) غير كامل.

وإنا لنجـــد فى القصة المعروفة باسم (قلبنا) notre coeur للكاتب الكبير ج. دى موباسان maupassant إن القصصى (لامارت) Lamarthe كان يقول إن نظرة عين كانت تجمع الصور والميول والحركات بنفس الدقة التى تعمل بها آلة فوتوغرافية. كما نجد أن موباسان نفسه يتخفى فى شخصية لامارت فى هذه القصة.

ولقد تلقى موباسان من أستاذه (فلوبير) Flaubert هذه النصيحة وهى: يجب إمعان النظر ... تلك النصيحة التى تتمثل فيها سلامة الفن كما يعتقد هو.

وكان فلوبير يقول لكل تلميذ من تلاميذه ... اذهب وسر خطوتين، واكتب إلى فى مائة سطر ما رأيت.

على أن « فلوبير » و « أوموباسان » اللذين كانا فنانين عظيمين ، لم يستطيعا أن يكونا من الفوتوغرافيين ، رغما من النظرية التى كانا يؤمنان بها . ولو أن فلوبير لم يستطع أن يكون طبيعيا بمعنى الكلمة .

وإن الفرق بين الطبيعة والفن واضح تمام الوضوح فى ذلك الاحتقار الساخر الذى يبديه فلوبير لهذه الحقيقة العارية ، التى وضعها بطريقته ، والتى كان يكرهها بغريزته ، وكذلك واضح كل الوضوح فى كتابة موباسان الذى كان يضع دائما الغريزة الثانيـة والأكيدة ، بدلا من الحجة الواهيـــة الجوفاء ، إذ كان يقول بأن البهيمية نفسها كامنة فى أعماق نفوس البشر وأنها أساس حياتنا ، ذلك الأساس المتين الذى يستطيع وحده البقاء ، ومقاومة الأهواء التخيلية والأخطاء الفكرية .

لذلك كان « فلوبير » و « موباسان » رسامين وليسا فوتوغرافيين . كانا رسامين ، لا من ذلك الطراز الذى قصده (بياجيوبسكال) Biagio Bascal الذى كان يشير إلى فكرة شرحها (أرسطو) Aristoitle فى كتابه الشعري وأعادها كثيرون غيره من الكتاب ، ولم يهتم بتفتت الأشياء فى ذهن الفنان ، وكان يعتقد أن الرسم ليس له هدف آخر إلا إلفات النظر إليه ، والاستحواذ على الإعجاب به ، بسبب تشابه الأشياء التى لا ننظر إلى أصولها ، وقال ما أقل فائدة الرسم ! لذلك كان الأفضل أن نعود إلى التصوير .

إن الناس يتحدثون كثيرا فى الوقت الحاضر ، لا فى الكتب وحدها ، بل فى الجرائد والمجلات وفى كل مكان عن الموسيقى . وإن الموسيقار الذى يأخذ دراما جيدة ، أو أخرى تافهة ، ولكنها كاملة فى كل أجزائها مثل « توسكا » أو « فيدور » ويصاحبها بالعزف على الآلات (الأوركسترا) ويدخل فيها بين آونة وأخرى نغمة محزنة (ميلودى) .. ألا يمكن القول بأنه يقوم بالتصوير هو أيضا ؟

ومن المعلوم أن النوتة الموسيقية لإحدى الميلودرامات لا يمكن فهمها من تلاوتها ، « تبدو مبتورة ، أو مقطوعة ، بوصفها عملا فنيا كبيرا . ولذلك كانت

لاترضى القارىء ولاتشبع رغبته . ولكن الموسيقى إذا اندمجت بتلك النوتة ، تكونت منها القطعة الفنية الكاملة .

وإن من يعزف (توسكا) أو (فيدورا) يبدو أنه لايفهم أو كأنه لا يستطيع أن يفهم ما هى الميلودراما ، وماذا يجب أن تقوم به . وذلك بسبب بسيط وهو: أن موسيقى هذه الدرامات مهما كانت كاملة ، ليست عملا تافها لا ضرورة له . ولكنها عمل غـــير مستحب . وهكذا الحال ، كما اعتقد عندما نضع صورة فوتوغرافية ، أو صورة مرسومة ، بيد فنان فى كتاب من كتب الشعر ، إذ أن الموسيقى تعيب الدراما لأنها تبث فيها ذلك الشعور الغامض الذى هو خاصية من خواصها ، كما أن الصورة تعيب الشعر لأنها تعين الموضوع أكثر مما يجب ، وتحدد فكرة الشاعر أكثر مما يلزم ، أو تخرج بها عن معناها . وهذه مسألة خاصة بفن الجمال (استيتيكية) سبق أن عرضها من عهد بعيد ، وقام بحلها (ليسينج) Lessing مخالفا بذلك آراء (سبنسر) Spencer فى العلاقة الوثيقة بين الرسم ، والشعر ، عند القدماء . وكذلك آراء الكونت (كايلوس) Caylus الذى كان يقدر جودة الشعر أو رداءته ، بحسب ما إذا كان يستطيع أحد الرسامين رسمه ، فى إحدى اللوحات أو لا يستطيع . وهذه المسألة (الإستيتيكية) أخطأ (بنيدتيوكروتشى) وقال بعدم وجودها عندما آمن بضرورة المقارنة ، بين العمل الإستيتيكى ، أو النظرة الفنية ، وبين العمل الطبيعى ، أو الآلة التى تستخدم للنقل .

وفى رأيى أن مايسميه (كروتشى) بالنشاط الفطرى هو فى الفن أقل من لاشىء ، إذا كان العمل الاستيتيكى لم يتكامل بالنشاط العملى وإذا لم يصبح الاثنان كلا لا يتجزأ . وأنى أرى أن الصناعة الفنية (التكنيك) هى النشاط الروحى الذى يتحول تدريجيا إلى حركات يترجمونها بلغة المظاهر .

إن الصناعة الفنية هى الحركة الحرة التلقائية التى تظهر بسرعة فى الأسلوب . وإن فكرة الصورة التى يرسمها الرسام ، تهبط من ذهنه إلى أصابعه فتحركها ، ولا تنقطع عن العمل ، إلا عندما ، تجد انعكاساتها فوق اللوحة . وإن عملية التنفيذ

إنما هى الفكرة وهى تعمل . وأن العمل العادى الذى يقوم به الصانع الغير الفنان لاينجم عن إلهام ، إذ أن المطلوب هو خلق حقيقية كالصورة التى تحيا فى زهن الفنان ، وأن تكون فى الوقت ذاته حقيقة مادية وروحية ، وأن يكون مظهرها صورة ، بل صورة ملموسة. وهذا لا يمكن حدوثه إذا كانت الصورة نفسها لاتميل إلى التحول فى الشكل الذى تبدو فيه .

وإن النشاط العملى ، والصناعة الفنية ، والعمل ، يجب أن يكون كل ذلك تلقائيا بطريقة تكاد تكون غير واعية . كما أن العلم المكتسب لايمكن استثماره بواسطة التأمل ، بل يجب أن تصبح الصناعة الفنية فى الفنان عملا غريزيا . وأن تخلق فيه هذه الغريزة الحية والأكيدة ، صورة الحركة المطلوبة عندما يريد .

وإن أول شرط من الشروط التى يجب أن تتوافر فى الفنان هو تملكه ناصية اللغة التكتيكية فى الفن ، حتى يصل إلى جعلها لغة طبيعية وبهذه الطريقة يجب أن يدخل فى الفن النشاط العملى ، والصناعة الفنية ، وطرق الاتصال بواسطة العرض ، وكذلك العمل الجسمانى وعلاقته بفن الجمال اللذين يبدوان كأنهما شيئان مختلفان فى حين أنهما فى أساسهما شىء واحد . ويفهم من ذلك بسهولة أن هذا العمل الإستيتيكى ، لايمكن أن يكون واحدا بالنسبة لجميع الفنون .

وإن الاختلاف الظاهرى فى مختلف الفنون يقتضى أن يكون العمل الداخلى مختلفا أيضا .

إن الفنان لم يخلق بطريق المصادفة ، أو بواسطة النشاط ، العملى كما يرى (بنيديتو كروتشى) سواء أكان رساما ، أو موسيقارا ، أوشاعرا . وإن من يقوم برسم منظر طبيعى إنما يجمع تأثرا أكثر مما يرسم منظرا . ويجد فى الموسيقى لغته الطبيعية كل من يرى فيها أساليب مبهمة أكثر مما يرى فيها مناظر دقيقة ، ولكنه مع ذلك يشعر بتأثر وبإحساسات عميقة .

وإن فكرة الرسام ما هى إلا منظر من المناظر كما أن منطق الرسام هو أثر الأضواء المعبر الذى يشرق آونة ويضعف أخرى . وإن إحساساته لها لون

وطابع . أو بطريقة أدق ؛ أن اللون والطابع هما فى نظره من الأحاسيس .

وإن الشاعر فى الحق هو أقل تقيدا من الرسام ، وأقل حرية من الموسيقار . ومما لاشك فيه أنه يحدث أحيانا — ولدينا الكثير من الأمثلة — أن كاتبا له خيال تصويرى يرى أكثر مما يفكر . وأن الرسام الفيلسوف يفكر أكثر مما يرى .

وأن الكاتب يملأ عشر صفحات بما يجمعه من نظرة واحدة . وأن الرسام يقدم أراءه الخاصة المتتالية فى صور متعددة تختلف باختلاف الفكرة التى أوحت بها . وفى الحالتين نجد أن اللوحة فى حاجة إلى شرح ، فتحتاج لوحة الرسام إلى تفسير لكى يمكن فهمها . ولوحة الكاتب إلى شرح لكى يمكن رؤيتها . .

وعندما حدد (ليسينج) فى كتابه (لاوكونت LAoeoonte) الحدود القائمة بين الرسم ، والشعر ، لم يثر إلا مسألة تكنيكية ، ولا يمكننا أن نقول أنه أخطأ فى ذلك . إذ أن الصناعة الفنية للرسم التى هى تمثيل حركة فى الفراغ تستبعد لذلك — أى تتابع فى الزمن ونحن بسبب قانون طبيعى نستطيع أن نرى فى وقت واحد مظهرين مختلفين لشىء واحد . وهكذا الحال بالنسبة لصناعة الشعر الفنية التى هى تمثيل لحظات متتالية من الزمن وتستبعد على العكس من ذلك التوقف ، لبحث تفاصيل كل لحظة من هذه اللحظات . ونحن بسبب نفسانى لا نستطيع أن نجمع الصورة الوحيدة كاملة . وكلما كان إدراك الأشياء سريعا والإحساس بها سريعا كلما صعب على الشاعر تجزئتها فى إشعاره . وإن القطعة الفنية ليست إدراكا . ولكنها نتيجة لهذا الإدراك ولهذا يجب أن يكون أدراكا واحدا متكاملا لايمكن تجزئته إلى أحاسيس كثيرة . ومن حق الشاعر أن يقدم إدراكات متتالية فى وقت واحد . ولكن ليس من حقه أن يضيف تفاصيل نظرة خاطفة إلى الفراغ . ولذلك كانت صور وجوه الرجال والنساء وأوصاف الطبيعة الحية والطبيعة الميته تعجب (أميل زولا) E.Zola وأن التعبير شعرا عن محتويات اللوحات التاريخية المشهورة ليس من الشعر فى شىء : ولكن هل من الممكن أن يقال كيف يستطيع الشاعر التعبير عن شعورة بالجمال ، أوعن إعجابه بامرأة ، أوبحديقه ، أو بإحساسه عندما يرى البحر أثناء العاصفة ، أو عندما يرى السماء مليئة بالنجوم ، إلى غير ذلك؟

أما كيف يكون ذلك فهذا مالا يمكن أن نقوله . . فهناك قواعد لنقد التعبير .

ولكن ليست هناك قواعد لإيجاد هذا التعبير . وكل ماهناك أنه يجب على الشاعر ألا يخالف أصول الصناعة الفنية .

ويكفى أن نذكر هنا الطريقة التى اتبعها (دانتى) Dante للتحدث عن جمال (بياتريش) أو أن نشير هنا إلى الشاعر (هوميروس) Homeros ولو أنه شاعر قديم ولكن الإشارة إليه لها مغزاها ، إذ أنه لايصف جمال (هيلين) إلا أثناء حديثه عن دهشة شيوخ طرواده عندما تمر أمامهم هذه المرأة الفاتنة .

من كل ماتقدم نستنتج أن الرسم أقل تقيدا من الشعر . ولذلك فإنه عندما يقوم رسام بتوضيح إحساس شاعر فإنه مهما بلغت مقدرته فى الرسم لن يستطيع بطبيعة فنه أن ينقل ، أو يصور ، ما يوجد فى تعبيرات الشاعر من خيال أو أحاسيس .

وإن الإحساس إذا ما أصبح منظورا ، أو من الممكن رؤيته بواسطة الرسم ، سرعان ما يصبح شيئا محسوسا . وهذا فى حالة ما إذا كان الرسام لم يشوه الصورة التى عبر عنها الشاعر أو رسمها رسما خاطئا .

إن الرسم الصحيح هو من أصعب الأمور إن لم نقل إنه من المستحيل . وكلما زادت مقدرة الرسام ؛ كلما استطاع أن يرى ، ويعبر ، على طريقته الخاصة ، وحسب ما يوحى إليه خياله . وقد يحدث أن يجلس ثلاثة من الرسامين للرسم فى أحوال متماثلة من جهة الضوء ، والبيئة ، والمكان ؛ لكى يرسموا شخصا معينا وقف أمامهم ، فإنهم يخرجون ثلاث لوحات مختلفة . وماذا عسى يصنعون إذا كانوا أمام فكرة لأحد الشعراء يريدون تصويرها ؟ وهذا ما يقوله كل من وضع كتابا أو قصة ، ورآها منشورة فى مجلة مصورة . وهكذا الحال بالنسبة لمن يكتب ، أو من كتب للمسارح ؛ لأنه فى الفن الدراماتيكى ماذا يمكن أن يكون المنظر على المسرح إن لم يكن لوحة حية ومتحركة ؟

وإننا عندما نقرأ إحدى الروايات أو إحدى القصص نجتهد فى تخيل شخصياتها ومناظرها كما يصفها ويصورها لنا المؤلف بقلمه . وإذا فرضنا أن هذه الشخصيات ، قد خرجت بمعجزة من المعجزات من الكتاب حية أمامنا فى

غرفتنا ، وأخذت فى التحدث بأصواتها ، والتحرك بحركاتها ، والقيام بأدوارها ، دون ما حاجة إلى صور الكتاب أو لوحاته ، فإنه لا يجب أن تدهشنا هذه المعجزة لأن الفن الدراما يتكى يقوم بذلك .

أتذكرون تلك الرواية الخيالية التى وضعها (أريجوهاين) Arrigo Heine عن (جوفريه روديل) joufrê Rudel و(ميليزيندا) melisenda ..

كان يسمع فى كل ليلة فى قصر (بلايا) Blaya ضجيج ، وصرير، وهمس وكانت اللوحات المصورة تتحرك ويخرج منها أطياف المنشدين والسيدات المرسومة شخصياتهم فى هذه اللوحات ، وتسير جيئة وذهوبا فى البهو .

وقد حدثت هذه المعجزة من تسرب شعاع القمر فى ذلك القصر القديم المسحور . وإن كبار التراجيديين اليونان، قد استلهموا قصصهم من صور الملاحم القديمة ، والأساطير الإغريقية . وقد عمل ذلك أيضا شكسبير عندما اقتبس من التاريخ الرومانى ، والتاريخ الانجليزى ، الشخصيات التراجيدية العظيمة ، ومن الأقاصيص الإيطالية القديمة .

ولكن لكى تبرز الشخصيات من هذه الصفحات المكتوبة وتصبح حية متحركة يجب على الشاعر أو الكاتب أن يجد الكلمات التى تكون هى التعبير الناطق عن الأحداث ، والكلمة الحية التى تتحرك ، والتعبير الوحيد الذى لا يمكن أن يكون إلا التعبير الخاص . أى أن تكون تلك الشخصية المعينة فى ذلك الموقف المعين .

أما العنصر الأول الذى تقوم على أساسه كل قطعة فنية فهو صورة من الصور أى هذا النوع من الكائن الغير المادى والحى الذى تخيله الفنان ، ووضع صورته بما فى ذهنه من نشاط ومقدرة خلاقة وصورة تميل إلى أن تصبح هى الحركة التى تصورها ، وتجعلها واقعية . وإن المطلوب من الشاعر أو المؤلف كما قلنا هو خلق حقيقة من الحقائق تكون كالصورة فى وقت واحـــد : مادية ومعنوية ، ومظهرا ملموسا لهذه الصورة . وعندما يتخيل الشاعر أو الكاتب صورة من الصور يجب أن يكون قد تخيل أيضا الحركات التى تقوم بها ، والتى تتفق معها . ويجب أن تظهر فى كتابة المؤلف جميع خصائص هذه الشخصيات وطباعها .

فهل من الممكن أن يحدث ذلك فى الفن الدرامى ؟ .

إن هذا يحدث فى أغلب الأحيان ، إذ يتدخـــل شخص ثالث بين المؤلف الدرامى وبين الأدوار التى خلقها وهذا الشخص هو الممثل .

وكما أن المؤلف عندما يقوم بعمل حى ، يجب عليه أن يعيش فى الشخصيات التى يخلقها حتى يحس بها ، فهكذا الحال بالنسبة للممثل عندما يتخلص من شخصيته الخاصة لكى يحيا فى الشخصية التى يقوم بتمثيل دورها . وقد يصعب فى بعض الأحيان بسبب بعض صعوبات لايمكن ملافاتها مثل شكل الممثل نفسه وملامحه وهذا يمكن تلافيه جزئيا وفى جانب منه بفضل الماكياج . ولكن فى هذه الحالة سنكون أمام شخصية مقلدة ، ولكن ليس أمام الشخصية التى يراد تمثيلها . وهذا أيضا ما نشعر به عندما نقرأ كتابا مصورا فإننا نرى لوحة فى شكل يختلف كل الاختلاف مع الشكل الذى تخيلناه عند القراءة ، وتخيله المؤلف عند وضع هذا الكتاب .

ورغما من اجتهاد الممثل ومحاولته التغلغل فى نيات المؤلف فإن من الصعب عليه أن يستطيع الشعور بنفس شعوره ، وأن يؤدى دوره على المسرح ، كما أراد هذا المؤلف .

وإذا ما حدث أن تحققت تلك المعجزة التى أشرنا إليها فيما سلف ـ أى إذا استطعنا أن نرى الشخصيات تخرج من الكتاب ، وتتحرك أمامنا حية . وإذا ما رأيناها فى شكل يخالف الشكل الذى تخيلناه ، ولكن فى الشكل الذى رسمها به الرسام .. فإن أسفنا سيكون شديدا ، ولاحتججنا أشد الاحتجاج ، ولصحنا قائلين ... ليس كذلك .. ليس كذلك .

ألا يحدث فى كثير من المرات أن يحضر المؤلف الدراماتيكى بروفات إحدى مسرحياته وعندما يشاهد تلك البروفات يصيح قائلا . . ليس كذلك . . ليس كذلك .. ويثور ويظهر امتعاضه وألمه ويغضب كل الغضب لأنه لم يشاهد ترجمة صحيحة لما كتبه وتخيله وفكر فيه ؟

وعند هذه الملاحظة التى يبديها المؤلف قد يحتج الممثل من جانبه لأنه يرى ويشعر بطريقة تخالف ما يراه ويشعر به المؤلف . ولذلك يعتبر أن تدخل المؤلف وتعليقه فيه إهانة له ولفنه ، لأن الممثل إذا لم يرد أن تخرج الكلمات من فمه ، كما تخرج من الميكروفون، أومن الجراموفون ، فما عليه إلا أن يتقمص الشخصية ويحيا فيها لحسابه الخاص ، وعلى مايراه . ويجب أن يكون تمثيله ، وأدؤه لدوره، حياً ومطابقا لما تخيله هو بذاته ويجب أن يصبح وهذه الشخصية شيئاً واحدا روحا وجسدا .

ولكن ألا تتغير هذه الصورة ، أو يحدث فيها بعض التعديل ، عندما تنتقل من ذهن المؤلف إلى ذهن الممثل ؟

إن هذه الصورة لن تكون هى بذاتها . بل من الممكن أن تكون صورة تقريبية تزداد ، أو تقل شبها من الصورة الحقيقية ، ولكنها لن تكون هى بذاتها أبدا .

إن الشخصية وهى على المسرح تقول الكلمات التى كتبها المؤلف ، ولكن هذه الشخصية لن تكون الشخصية التى خلقها المؤلف بالذات ، وذلك لأن الممثل أعاد خلقها من جديد فى شخصه ، وخلع عليها تعبيراته الخاصة ، وأعطاها صوته وبدنه . ولو أن الأقوال التى قالتها ليست من عنده . وهذه هى حالة المترجم نفسها .

إن الرسامين ، والممثلين ، والمترجمين ، هم فى الواقع فى نفس الموقف عند تقدير القطعة الفنية . فكل منهم أمامه قطعة فنية سبق تجهيزها وإعدادها والتفكير فيها بواسطة غيرهم . وعلى الأولين - أى الرسامين إن يترجموها بفن آخر - أى ينقلوها من الكتابة إلى اللوحة .

وعلى الثانين - أى الممثلين - أن ينقلوها إلى عمل مادى وهو التمثيل وعلى الأخيرين - وهم المترجمون - أن يترجموها إلى لغة أخرى .

فكيف يمكن أن تكون هذه الترجمات المختلفة ممكنة ؟

وقد لاحظ بحق (بنيديتوكروتشى) فى كتابه (فن الجمال) (استيتيكا) Ectetica أنه ليس من الممكن نقل أى شىء كما هو . وأن كل ترجمة ، أما أن تنقص من قيمة هذا الشىء ، أو تشوه جماله الأصيل .

ولا يمكن نقل الصورة الأصلية إلى صور تماثلها تماما ، ويكون لها تأثيرها ، وتعبيراتها الأصلية . ولكن كل ما يمكن عمله هو : إخراج صورة تقريبية لها لا أكثر .

وإن ما يقوله (بنيديتوكروتشى) عن الترجمة الحقيقية بالمعنى المقصود بالكلمة ، أى عمن ينقل من لغة إلى لغة أخرى فهذا صحيح بالنسبة للرسام كما يمكن أن ينطبق أيضا على الممثل . وفى الحالات الثلاث يحدث إما أن ينقص النقل من قيمة الأشياء المنقولة أو يشوه جمالها .

ولننظر أولا حالة الممثل .

إن حقائق الحياة اليومية تضع حدودا للأشياء ، وللأعمال ، وللناس . لأن الحياة بطبيعتها مملوءة بالعقبات والمصاعب ، أما الفن ، فإنه يحرر الإنسان من هذه العقبات ، ويبعده عن المصاعب ، والمشاكل ، التى قد تكون ذات أهمية للفن ، وتمد الفنان بثروات جديدة ، وأفكار حديثة . إن الفن يخلق بهذه الطريقة عملا يختلف مع أعمال الطبيعة التى تبدو أن أعمالها خالية من النظام ، والانسجام . فإن الفن يخلق عالما صغيرا تتعاون جميع عناصره مع بعضها . ومن هذا الأساس يستمد الفنان إلهامه .

إن الفن لا يقدم لنا أشخاصا ، أو يصور أفكارا ، ولكنه يبسط الأشياء ويركزها . وإن الفكرة التى يستمدها الفنان من شخصياته والأحاسيس التى يستلهمها منها تبث فيه الصور التعبيرية ، وتجمعها ، وتوفق بينها ، وتنسقها . فتختفى التفاصيل التى لا جدوى منها ، ويتجمع كل ما يتفق مع المنطق ، ويتركز فى شىء أقل واقعية ، ولكنه أكثر صدقا .

إذا ماذا يفعل الممثل ؟ .

إنه يفعل عكس ما يفعله المؤلف ويجعل الشخصية التى خلقها المؤلف أكثر واقعية وأقل صحة .

إن الممثل يعطى شكلا فنيا فى بيئه وهمية لأشخاص وأعمال ابتكرها المؤلف .

وهذا ما يحدث فى الترجمة من لغة إلى أخرى ، وعلى الأخص فى الشعر . وإننا نشير هنا إلى ما قاله الشاعر « دانتى » فى كتابه (الوليمة) Convinio من أنه لا يمكننا أن نترجم شعرا من لغة إلى أخرى دون أن نفقده كل حلاوته وكل انسجامه .

وهذا ما يشبه نقل شجرة مزدهرة من أرض إلى أخرى ومن جو إلى جو آخر مختلف ، فإنها سرعان ما تفقد خضرتها ، ونضرتها ، وازدهارها ، فى هذه الأرض الجديدة ، وذلك الجو الذى يختلف مع الجو الذى نشأت فيه . وإننا نشبه هنا الخضرة بكلمات اللغة الأصلية . والازدهار بحلاوة اللغة وانسجامها . وإن كلمات لغة ما ، لها عند الشعب الذى يتكلمها قيمة تفوق معناها المادى ، وهى عندهم بمثابة الروح من الجسد . وإن كل لغة من اللغات لها إلهامها الخاص .

فإذا ما ترجمنا كلمة (ليب) الألمانية Liebe بكلمة (أمورى) Amore الإيطالية وكل منها معناها (الحب) فإنما نترجم معنى الكلمة فقط لا أكثر : ولكننا لا نترجم نغمتها .

فهل فى هذه النغمة الخاصة مع صداها الخاص ، التى توجدهما هذه الكلمة فى الفكر ؛ ما قصده الشاعر ؟

وألم يقصد أيضا ذلك الشاعر أن يظهر لنا الحلاوة التى تستمد من هذه الكلمة؟

وإذا فرضنا أن هذه الشجرة التى نقلناها من أرض إلى أخرى قد أورقت وازدهرت ، فإن هذه الأوراق ، وتلك الزهور ، سوف تهتز وتلمع وتبرق بطريقه أخرى . لأنها عاشت فى بيئه جديدة .

وإذا فرضنا أن هذه الشجرة قد نقلت فى أحسن الظروف ، وبأحسن الطرق ، فإنها لن تكون أبدا الشجرة الأولى . وأما إذا نقلت فى ظروف سيئة ، فان الشجرة تصبح ضعيفة هزيلة عقب نقلها .

وقد قال لنا الشاعر الأيطالى الكبير (جيوفانى باسكولى giovanni Pascoli) فى كتابه (أفكار وأحاديث) Pensierie Discorsi عند كلامه عن الفن ، وطريقة الترجمة ، وعلى الأخص ترجمة المؤلفات الكلاسيكية القديمة مايأتى:

ماهى الترجمة ؟

هذا ماكان يسأل عنه أعظم علماء فقه اللغة الألمان وأكثرهم عبقرية . وكان يجيب قائلا. إن المظهر الخارجى يجب أن يصبح جديدا . وأما الداخلى فيجب أن يبقى كما هو عليه . وبطريقة أدق أن الروح يجب أن تبقى ، والجسد هو الذى يتغير . وإن الترجمة الحقيقة ما هى إلا تقمص .

ولايمكن أن يقال أحسن من ذلك . ولكن التعريف القاطع لايزيل شكوكنا ، لأن الترجمة من الصعوبة بمكان ،وعلى الأخص ترجمة المؤلفات القديمة . إذ ليست لدينا فى لغتنا الحديثة الكلمات التى تعبر تمام التعبير عن مفهوم الكلمات القديمة . ثم هناك مسألة أخرى . فإن التقمص فى الترجمة لا يفيد التمييز بين الروح والجسد ، لأنه إذا تغير الجسد فلا بد أن تتغير الروح . وليست فكرة التقمص فى الترجمة صحيحة لأن المطلوب هنا ليس الاحتفاظ بروح القديم ووضعها فى جسد جديد ، بل تغييرها على أضيق نطاق وإعطائها ثوبا جديدا يجعلها أقرب ما تكون شبها من الأصل . حتى لا تصبح أضحوكة ممجوجة .

ويجب علينا أن نرعى أثناء الترجمة المحافظة على تناسب الفكرة مع الأسلوب ، والروح مع الجسد ، والباطن مع الظاهر .

ولقد لاحظ «جيوفانى باسكولى » أن التمييز بين الجسد والروح ليس ممكنا . لأنه إذا تغيرت الروح ؛ لابد أن يتغير الجسد . ولكن ماذا يقصد « باسكولى » بكلمتى الروح والجسد ؟

إنه بكلمة الجسد يقصد الأسلوب وبكلمة الروح يرمى إلى الفكرة . وهو يقع فى الخطأ القديم الذى وقع فيه النقد الكلاسيكى والرومانتيكى الذى يعتقد أن الأسلوب هو أشبه ما يكون بالمظهر الخارجى خلافا لما كان يقول به (دى سانكتيس) De Sanctis وغيره من العباقرة .

إن أفكار أى كاتب سواء أكان قديما أم حديثا . وكل ما أراد أن يقوله يمكننا ترجمتها إلى لغة أخرى . أو على الأقل فى إمكاننا إفهامها وتوضيحها . أما الروح فإننا لا يمكننا إعطاءها شكلا أو صورة إلا فى الفن وأننا إذا غيرنا الجسد أى الفكرة لابد أن تتغير أيضا الروح أى الأسلوب ، والشكل ، ولكننا إذا احتفظنا بالجسد أى بالفكرة . هل يمكننا أن نعطيه روحا أخرى ؟ هذا مستحيل وهذا ما تحاوله الترجمة . وهو أشبه ما يكون بمحاولة إعادة جثة إلى الحياة بإعطائها روحا أخرى .

كان الكونت « كايلوس » يريد أن تقاس قيمة قطعة من الشعر حسب ما إذا كان يمكن ترجمتها فى لوحات بطريقة الرسم . وهكذا الحال بالنسبة لقيمة « الدراما » التى لا يمكن الحكم عليها إلا بعد مشاهدة تمثيلها :

وإننا قد أوضحنا الآن أن التمثيل على المسرح ليس هو التعبير الأصيل ولكنه ترجمة ، أى تعبير يشبه الأصل كثيرا أو قليلا ولكنه ليس هو الأصيل بنفسه . ولقد أوضحنا الأسباب التى من أجلها أصبح تعبيرا مشوها أو ناقصا .

ويمكن أن يقال هذا أيضا ، ولو على نطاق أضيق عن الترجمة ، التى يقوم بها كل إنسان فى نفسه عند قراءته لمؤلفات الغير . لأن ذهنه فى هذه اللحظة يكون مستعدا لتلقى الأفكار والآراء التى يعرضها المؤلف ، والاثر الذى تحدثه هذه المؤلفات فى النفس . وليست فى هـــذه اللحظة فحسب ، بل أيضا عندما نعود إلى تذكر ما قرأناه .

وإن فكرة المؤلف لابد أن تتغير ، ويطرأ عليها شىء من التعديل عندما

تنتقل من ذهنـــه إلى أذهاننا . . وكثير من الكتاب يتألمون ويندهشون كل الدهشة ، عندما يرون أن مؤلفاتهم قد تغيرت معانيها فى ذهن هذا القارىء أو ذلك . وعندما يرى بعضهم يهنئه على بعض الأفكار التى يرونها فيها والتى لم تكن قد خطرت بباله قط .

وقد يقول بعض القراء للكاتب .. إنك قد أضحكتنى كثيرا عندما قرأت مؤلفك ، رغما من أن الكاتب لم يكن قد قصد أيضا إلى إثارة أى نوع من الضحك .

وكما يحدث أيضا فى بعض الحالات النادرة لكاتب من الكتاب ، أن يسر كثيرا عندما يرى أن كتابه لايتأثر توزيعه بسبب ما وجه إليه من نقد فى غير محله من قارىء أو ناقد نتيجة لفهم خاطىء . وفى هذا تتمثل صعوبة النقد . ولا يجب أن نعتقد أن غيرنا ليسوا إلا كما نراهم . وإذا ما اعتقدنا ذلك ، فإن هذا معناه أن لدينا وعيا من جانب واحد . وأنه ليس لدينا وعى الآخرين ، وإذا استعرنا تعبير (جوزيارويس) Josiah Royce أمكننا أن نقول إننا لا نحقق الاخرين فى شخصنا ، لأن العالم ليس مقصورا على الفكرة التى نريد أن نبنيها عنه .

إن العالم « فيما عدانا » موجود بنفسه وبنا . ويجب أن نتصوره كذلك ، كما يجب أن نجعله يحيا فينا . ونرى ما يرى ، ونشعر بما يشعر . وهذه العملية من الصعوبة بمكان ، فقد يحدث كثيرا أننا أثناء القراءة نفكر فيما فكر فيه المؤلف بطريقة أحسن ونعبر خيرامنه لأنفسنا عما عبر عنه المؤلف بطريقة خاطئة أو عما لم يعبر عنه قط . وأن نجد فى إحدى الكتب ماليس فيه . وأن نحقق مالم يستطع المؤلف تحقيقه .

وهذه هى أيضا حالة الممثل الكوميدى ، الذى أثناء تمثيله على المسرح يحسن ولايتلف ، ويزيد ولاينقص فى الدراما ، التى يقوم بتمثيلها. ولكن فى هذه الحالة — التى تحدث غالباً — يعود الفضل إلى الممثل وتكون الدراما هى المعيبة .

وقد يحدث أيضا أن تكون الترجمة خيرا من الأصل ، ولكن فى هذه الحالة

تصبح الترجمة هى الأصل ويكون المترجم قد اتخذ من الأصل ما يشبه الخامات وأعاد صياغتها حسب براعته وفنه ومقدرته. وهذا يشبه أيضا حالة الممثل الذى يأخذ الدراما كمادة من المواد الخام، وينفث فيها الحياة على المسرح.

كما تحدث هذه الحالة أيضا للرسامين، الذين يأخذون مؤلفات الكتاب العاديين، الذين لا يحسنون التصوير بألفاظهم، وتعبيراتهم، ويجعلون منها مادة أولية لما يرسمونه من لوحات لها.

وقد حدث من وقت غير بعيد أن قامت إحدى الجرائد بمدينة «روما» بعقد ندوة جمعت فيها كتاب المسرح الإيطاليين لكى تعرف منهم، إذا كان للممثلين الحق فى الحكم على الدرامات، والكوميديات، التى يطلب إليهم تمثيلها، أم ليس لهم هذا الحق. أو بعبارة أخرى، إذا كان اعتبار الممثلين آلات اتصال بين المؤلفين، والجمهور، الذى هو الحكم الشرعى الوحيد فى مثل هذه الأمور.

ولم يعرف واحد ممن أجابوا على هذه الأسئلة فى هذه الندوه أن يجيب بطريقة سليمة وصريحة قاطعة. وكل ما أجابوا به وفهم منهم. أن المؤلف لا يمكنه أن يكون القاضى الذى يصلح للحكم على مؤلفاته، وأن الممثل لا يعرف الحسنات الفنية فى «الدراما». لأنه لا يهمه إلا أن يجد فيها الدور الذى يليق به، فإذا ما وجده فإن «الدراما» تكون فى نظره عظيمة. وإذا لم يجده فهى سخيفة ضعيفة. والذى يحدث أن التأمل هو بالنسبة للمؤلف نوع من الشعور والأحاسيس وكلما تقدم المؤلف فى كتابة مسرحيته، يأخذ فى نقدها، لا على طريقة القاضى النزيه الذى يحلل ويدقق، ولكنه ينتقدها دون بحث أو تدقيق، تحت تأثير ما يكون لها فى نفسه من وقع وعلى هذا فإن المسرحية تخلق عند الكاتب شعورا مماثلا للشعور الذى تحدثه فى نفس المتفرج.

ويحدث هذا أيضا بالنسبة للممثل الذى لا يمكن اعتباره آلة ميكانيكية، أو آلة اتصال سلبية. فإنه إذا ما قام ببحث وتحليل المسرحية، التى يجب أن يقوم بأداء دور فيها فى هدوء القاضى النزيه، لن يكون فى استطاعته قط بث الحياة فى الشخصية التى يقوم بأداء دورها على المسرح.

وهكذا الحال بالنسبة للكاتب ، فانه لا يمكنه أن يقدم مسرحية حية إلا إذا كان لديه الإحساس الملهم والنظرة الشاملة الجامعة وإذا لم يكتب مختلف العناصر جزءا جزءا ، ثم يجمعها بعد ذلك بطريقة واعية تتفق مع المنطق .

كذلك الحال بالنسبة للممثل ، فإنه يتأثر هو الآخر ، ويصدر حكمة . فهو كالكاتب يتأثر ويشعر بالعطف نحو الدور الذى يحبه ، ويجد فى نفسه الشخصية التى يريد إحياءها على المسرح .

ولما كان الممثل يعيش بطبيعة الحال فى المسرح ومن أجل المسرح أى بين ماهو صناعى ، وتمويهى ، فإنه كثيرا ما يرى فى العمل الفنى جانبه المسرحى فقط . ويصبح مثل الرسام لايرى فى الكتاب الذى كلف برسمه إلا ما يصلح للرسم . وبالجملة فإن الممثل ينظر إلى العمل المادى على خشبة المسرح أكثر مما ينظر إلى أصول الفن ؛ وينظر إلى عمله التمثيلى أكثر مما ينظر إلى التعبير الفنى .

فألا يعمل كذلك الكتاب المسرحيون الذين يؤلفون مسرحيات لهذا الممثل أو ذاك ؟

وألا يعمل ذلك أيضا الشعراء العاديون الذين ينظمون القصائد الصغيره ، لبعض المجلات المصورة ؟

إن هؤلاء وأولئك قد أثبتوا أنهم لا يفهمون سمو درجة فنهم . ولكن الكتاب المسرحيين هم على كل حال الذين يمكننا أن نعذرهم أكثر من غيرهم لأنهم لا يخلقون الشخصيات التى تتمشى مع فنهم وخيالهم ولكنهم مضطرون إلى التأثر برغبات الممثلين والممثلات .

وإذا ماسلمنا بذلك ،وإذا ماخضع الكتاب فى فنهم لرغبات الممثلين والممثلات وإيحاءاتهم ،فأى عمل فنى يمكن أن ينتجوه أو يخرج من بين أيديهم ؟

إن هذه المؤلفات لابد وأن تكون خاضعة خضوع العبيد لنير هؤلاء الممثلين ، والممثلات، ولوسائلهم واستعداداتهم . وستكون هذه المؤلفات خاضعة

ومقيدة، وبعيدة عن الفن ، لأن الفن فى حاجة شديده إلى مطلق الحرية .

إن الدراماً لاتصنع الأشخاص ولكن الأشخاص . يصنعون الدراماً ويجب قبل كل شيء آخر إيجاد الأشخاص ، والأشخاص الأحرار بالذات فبهم وفيهم تنشأ الدراماً .

وإن كل فكره وكل عمل لكى تظهر على الملأ وتعيش أمام عيوننا فى أشد الحاجة إلى حرية الفرد ليكون لها طابعها الخاص ومظهرها الكامل وكلما زادت حرية الكاتب كلما بدأ هذا الطابع واضحا،وظهر سموه .

وهكذا كانت خصائص الشخصيات فى مؤلفات شكسبير التى لا يمكن أن يبرز الممثلون فى إيضاحها والتعبير عنها بسهولة عند تمثيلها ،

ولكن لماذا كان الذين يستطيعون تمثيل شخصيات شكسبير — عن جداره وكما يجب — قليلى العدد ؟ .

ذلك لأن شخصياته التراجيدية عظيمة للغاية ولها خصائص وصفات بارزة يستطيع القليلون تصويرها والتعبير عنها . وأن من يحاول التصدى لتصويرها والتعبير عنها بطريقته على خشبة المسرح؛ سرعان ما يثبت ضعفه وعجزه .

إن الدراماً التى هى قطعة فنية لها تعبيرها الخاص وتعيش فى برجها العاجى ولها خصائصها هى شيء وأن التمثيل المسرحى الذى هو ترجمة وتفسير لها ونسخة تماثلها كثيرا أو قليلا هو شيء آخر .

وإذا ماأردنا استخراج النتائج الأخيرة لهذا البحث الفنى المتصل بعلم الجمال (الاستيتيكى) وإذا أردنا أن نقدم الشيء الاصيل على المسرح — وليس ترجمة أو تقليداً له ـ فما علينا إلا أن نبحث عن (كوميديا الفن) التى تترك للممثل حرية العمل حسب أصول الفن .

سيلفيو داميكو

Silvio D·Amlco

من المعروف أن سيلفيو داميكو ناقد كبير ، ومؤرخ من مؤرخي المسرح الإيطالي ، ورئيس أكاديمية الفن الدواماتيكي ، بمدينة « روما » . وقد قدم بما وضعه من مختلف المؤلفات والكتابات وبنشاطه العظيم معاونة صادقه للثقافة والتاريخ كما عاون أيضا على نهضة وبعث المسرح الإيطالي . وهكذا كان له مركز الصدارة في هذا الميدان .

ويعتبر « سيلفيو داميكو » من أشد المعارضين للفن السينمائي ويعتنق نظرية قديمة في الفن يؤمن بها ، ومع ذلك فإنه يبدى من آن لآخر بعض آراء تعبر عن رضائه للفتوحات السينمائية الحديثه المتجددة .

وإن المقال الآتي نصه له دلالته في هذا الشأن ، ومن شأنه أن يهدم — لما يحتويه من حقائق — كل الآراء التي كان يدافع عنها « سيلفيو داميكو » من سنين طويلة ، إذا لم يكن قد قام فيه بتقسيم الفن ، إلى انواع أدبية مختلفة .

ومن مؤلفات « سيلفيو داميكو » (الشخصيات التنكرية) الذى طبع في روما عام ١٩٢١ وكتاب (تدهور ممثل كبير) الذى طبع في مدينة ميلانو عام ١٩٢٩ وكتاب (تاريخ المسرح الدرامى) الذى طبع بمدينة ميلانو أيضا عام ١٩٣٩ — ١٩٤٠ .

وهذا ماقاله « سيلفيو داميكو » :

١

عندما خرج (فرانشيسكو باستو نكى) Francesco Pastonchi من صمته الطويل

استأنف بنجاح عمله ورسالته بوصفه قارئاً من قراء القصائد الشعرية ،

وهذه العادة التى كانت سائدة لنشر المعرفة عن الشعر بواسطة قراءته على الجماهير ـ تلك العادة لم تندثر قط فى بلادنا الأكاديمية ـ قد وجدت هذه العادة منذ سنوات فى شخص « فرانشيسكو باستونى » مجددا عظيما وداعية كبيرا من دعاتها حتى أن مدرسى البلاغة القدامى كانوا يوصون تلاميذهم بأن يقرأوا ويطالعوا أشعارهم، وأشعار غيرهم بصوت مرتفع ، لكى يكتشفوا مافى أنفسهم من الفضائل والعيوب الصوتية .

وكان « باستونكى » يقول: إنه يرى أن النظم هو جزء من الشعر فقط وليس فى مقدره إلا أن يثير الأحاسيس التى يريد الشاعر إثارتها . وكان يرى أن الأبيات الشعرية المكتوبة على الورق هى أشبه ما تكون بالنوته الموسيقية ويجب عزفها على الآلات الموسيقية لكى نحس بها وببهجتها . ويجب أن تلقى هذه الأبيات لكى نفهم معانيها الشعرية .

بهذه الكلمات أو بما يماثلها لخصت الجرائد فى الآونة الأخيرة أيضا المبدأ الذى وضعه « باستونكى » للدعاية لنشر الشعر والدعاية لشخصه .

ولننظر إذا كان هذا المبدأ صحيحا أم خاطئا .

٢

ونحن لن نبين هنا الحكمة فى أن تشتمل الأبيات الشعرية فى جوهرها على العناصر الموسيقيه . ولكننا إذا تركنا للعلماء المتخصصين أن يقصوا علينا بدقتهم ، وعلمهم أخبارا ، ومعلومات ، عن معيشة القبائل البدائيه ، وعاداتها ، لن يكون هناك شك فى أن الأشعار كانت فى مبدأ الامر تقال وتنشد باللسان ، قبل أن تكتب بالأقلام . ويؤكد لنا ذلك تلك الصيغ الشعرية البدائية التى لا نزال نلاقيها ونسمع عنها حتى اليوم مثل نمنمة المتوحشين والأغانى التى تغنيها المرضعات للأطفال . فإنها كلها نظمت ووصلت إلينا بعد أن تناقلتها الألسن جيلا بعد جيل ولا يثبت لنا ذلك تلك الذكريات والأساطير التى وصلت الينا عن بداية العهد بالأدب فحسب ، بل إنها تحدثنا أيضا عن أولئك المداحين ورواة الأشعار وقارئى

القصائد الشعرية ، الذين كانوا يتجولون من بلد إلى آخر .

وإن كل الأشعار البدائية لم تعرف ولم تنتقل إلينا إلا بطريقة الرواية الشفوية وليس هذا فحسب بل أن جيوفانى باسكولى Giovanni Pascoli كان يعتقد أن نظم الشعر وقوافيه « لم توضع إلا لتمرين الذاكرة ، وللتعويد على الحفظ . وأن النصص الخرافية ، والحكم والمواعظ ، والأناشيد الدينية ، وقوانين الشعوب فى العهد البدائى ، كانت كلها تكتب بالسجع . ولم يكن هذا يحدث بقصد فنى غير مهذب ، ولكن لقصد عملى حتى يتمكن الجميع من حفظها ، نظرا لأنها لم تكن مكتوبة .

ومما لاشك فيه أن وضع الشعراء الأوائل لهذه القصائد والأناشيد ، والمدائح والقوانين بهذه الطريقة كان القصد منه تقوية الفكرة التى يريدون التعبير عنها وإلفات النظر إليها . وكان وضع هذه الأفكار والآراء بالشعر ، يجعل لها قوة وأثرا فعالا . وإن ضرورة الشعر ومقاساته ، تؤدى إلى محو كل ما لاضرورة له وذلك لصياغة التعبيرات القصيرة والأكثر تركيزا كما أن النبرات والقوافى لم لم يكن المقصود بها تعويد الذاكرة على الحفظ فحسب ، ولكنها تصبح نغمات موسيقية متغيرة . حتى أن بيتا واحد من الشعر كان من الممكن إلقاؤه بطرق مختلفة وبنغمات متعددة . وإن النافية ليس من شأنها تغيير المعانى ، ولكنها تساعد على إظهار الأفكار التى يرمى إليها الشاعر والمقصودة من وضع الشعر . كما أن الشعراء الأوائل وضعوا القوافى الشعرية المختلفة ، التى كانت فى بعض الأحيان تمثل صيحات الرعب ، أو عبارات الحب ، أو صرخات الحرب ، أو غيرها .

هكذا نشأ الشعر من القول ومن الكلام ثم بدأ يثبت وترسخ قدماه بالإلقاء والغناء . وكانت النقط الحساسة فى الأشعار يبرزها قراء الشعر بطريقة خاصة أثناء إلقائهم حتى يفهمها الجهلاء والبسطاء من السامعين .

وَلقد كان الشعب فى القرون الوسطى يستمع فى الميادين إلى (أغانى الحركات) Chansons des gestes أو أوصاف (الفردوس) أو (الجحيم)

للشاعر « دانتى » ويتذوقها مثلنا أو ربما خيرا منا : بينما نحن نجتهد وندرس ونضيع كثيرا من الأوقات فى فهمها وحل رموزها . ويعود الفضل فى ذلك إلى طريقة الإلقاء التى كانت تلقى بها .

ولكن عندما يتقدم الأدب البــدائى ويخطو خطواته الأولى ، تلك التى ترافق ، بل تسبق الحضارات . وعندما يكتب بوعى وإدراك وعلى أصول وقواعد فنية . وعندما يصبح فنا مدروسا عظيما ، يجب علينا أن نوجه انتباهنا إلى أمرين أساسيين .

أولهما هو النتيجة الطبيعية لذلك الكمال الذى بلغه الفن البدائى الهزيل الذى قلنا إنه قد أصبح أخيراً فنا حقيقيا ، أى (شعرا) وهو أعلى درجات الفكر التى اختصت بها نخبة قليلة من المفكرين الممتازين .وكان من نتيجة ذلك أن قوة التعبير التى تسربت إلى الشعر الحديث وذلك الطابع الجديد الذى امتاز به ، قد أوجدا الصعوبات فى فهم الشعر بسرعة وسهولة بمجرد الاستماع له .

وإننا نعلم جميعاً بتجاربنا الشخصية أننا عندما نحضر إلقاء قصيدة شعرية لم نكن نعرفها من قبل يصعب علينا أن نفهم معناها العام وبالأخرى لا نفهم مافى أبياتها وقوافيها من جمال .

ويضاف إلى هذا الأمر الذى له صفة فكرية أمر آخر له صفة عملية وهو تقدم الصناعة وفنون الطباعة التى جعلت تناقل الشعر شفويا أمرا لا فائدة فيه ولا لزوم له .

من هذين الأمرين أى من تحديد عدد المستمعين الجديرين بتذوق الشعر الحديث وفهمه . ثم من معرفة القطع الشعرية من خلال الكتب ، أصبح استماع الأشعار فى الميادين العامة أمراً عقيما لا جدوى منه .

ولكن بما أنه قد اخترعت الكتابة التحريرية، والطباعة وانتشرتا انتشارا كبيرا فى الوقت الحاضر ، فأية فائدة من إلقاء الاشعار فى الميادين ولأى سبب ؟

هناك أقوال وحجج للدفاع عن إلقاء الشعر وضرورة القائه وأولى هذه الحجج هى تلك المقارنة التى تعقد بين قارىء الشعر والممثل فإن قارىء الشعر يجب أن يكون هو المفسر للقصيدة ، كما أن الممثل يجب أن يكون مفسراً للفن الدرامى والكوميدى .

ومع هذا فإنه لا يمكن وضع الشعر والتمثيل فى مستوى واحد ولا يمكن تحويل الفن الدرامى إلى مستوى الشعر لأنه ليس هناك من يجهل أن قوة الشاعر العاطفى ومقدرته وابتكاره هى شىء آخر غير فن الشاعر الدرامى الذى لا تصل إلينا اشعاره إلا عن طريق شخصياته . وإن الشعر الإيحائى الممتاز ليس فى حاجة إلى ما يكمله ويدعمه ، وهو تعبير حر ومستقل كل الاستقلال .

وإن ما يضيفه الممثل ـ الذى هو شخصية منفصلة تمام الانفصال عن الشاعر ـ بتمثيله ما هو الا تكملة تشتمل عليها الدراما فى حـــدود الإمكان . أما الشعر العاطفى فإنه يستبعد هذه التكملة ويستغنى عنها كل الاستغناء .

ومنذ أصبحت الوسائل الميكانيكية تستطيع أن تنقل إلينا مباشرة أقوال الشاعر بكل مافى تعبيراته من قوة ، فأية حاجة لنا بهذا الرجل الذى يحترف صناعة قراءة الشعر ؟ وما الذى يقوم بعمله بتدخله بيننا وبين الشاعر ؟

ولكن « باستونكى » وأعوانه لا يعترفون بأن الكلمات المكتوبة تشتمل على التعبير بكل مافيه من قوة ، ويقولون . إنه لكى يتأثر الإنسان كل التأثر بقصيدة من القصائد يجب أن يسمعها تقرأ أمامه بصوت مرتفع .

وكما أوضحنا فيما سبق من أن الشعر العاطفى يختلف مع الشعر الدرامى يمكننا أن نقول أيضاً إنه ليس بصحيح ما يقال من أن الشعر والموسيقى هما شىء واحد أو أنهما متماثلان . وأن هـذا التماثل الذى يقول به « باستونكى » لا وجود له . لأن الشعر رغما من اشتماله على بعض العناصر الموسيقية فإنه ليس موسيقى . . وفى الحق أن الشعر له انسجامه ، وتناسقه ، وموسيقيته ، ولكنه ليس هو الموسيقى بالمعنى المقصود من الكلمة . وأنه يتجه إلى الفكر أكثر مما يتجه إلى الآذان . وهو يحدث سحراً فى الفكر يكون له صداه فى الروح.

ولذلك فإننا لسنا فى حاجة إلى أن نقرأ بصوت عال شعراً رديئاً لكى نشعر بمافيه من توقيع وانسجام .

ويمكن القول بأن الوسائل المادية الجديدة التى أستعين بها على نشر الفنون

كان لها تأثير على هذه الفنون ، كالسينما مثلا التى تغيرت من صامته إلى ناطقة . وهكذا الحال بالنسبة للكتابة والطباعة التى أدخلت معاونة صادقة على وسائل التعبير الشعرى . وهذه المعاونات خطية وكتابية تتحدث إلى العين وتنتقل من العين إلى الفهم ، دون أى تدخل للنغم أو للأذن . وهذا على الأخص فى هذه الأيام فهناك كلمات توضع تحتها الخطوط ، وكتابات بأحرف كبيرة أو بالخط العريض أو بأحرف خاصة . وكل هذا لا يمكن لأى تعبير شفوى أن يحل محله . وهذا يذكرنا بالأحرف الكبيرة التى كتبت بها بعض العبارات فى مؤلفات الشاعر الإيطالى الكبير (جبرييل دانونزيو) G. D'Annunzio أو بعض أشعار (باسكولى) Pascoli أو بعض الأحرف التى وضعت بين قوسين فى أقوال (بيجوى) Peguy فى وسط كلمة من الكلمات لكى يجعل لها معنى خاصاً .

هذا فضلا عما ورد فى مؤلفات (مالارميه) malarmè و (مارينيتى) marinetti من الإشارات التى تؤدى الغرض السالف الذكر .

٣

ولكن بأى شىء نفسر استمرار القاء الأشعار أثناء تاريخ الأدب بعد أن توقف إلقاء الشعر الشعبى منذ الأزمنة القديمة ؟

حتماً إنه قد استمر ، ولكن بطريقة اصطناعية . فإن ما كان ضرورة لازمة للفكر بسبب الجهل فى العصور البدائية قد أصبح فيما بعد نوعا من التظاهر والفخفخة والشقشقة الأدبية . ولكن أين ؟ فى الأكاديميات والمحافل العلمية .

ولقد عرف الآن أن الأكاديميات والمحافل العلمية إن لم تكن هى المتسببة فى الانحطاط الأدبى والذوق الفاسد فهى على الأقل تساعد على وجودهما .

إن هذه الأكاديميات قد ازدهرت فى أيام الانحطاط الإغريقى ، وفسدت فى أيام الانحطاط اللاتينى وخنقت إيطاليا وجعلتها مجدبة فى أسوأ أيام تاريخها . لأن هذه الأكاديميات قد أحلت محل الفن قواعد البلاغة ، وكانت تعجب بالمؤلف لا لجوهره بل نظرا لما تتضمنه أشعاره من كلمات وعبارات مستعارة

وألفاظ جوفاء يمكن أن يكون لها وقع ورنين فى الأسماع إذا ما جرت على لسان الخطباء .

وقد دلتنا التجارب الحديثه على ما كان قارئوا الأشعار يختارونه لإلقائه. فوجدنا أن هذه الأشعار لم تكن من الأشعار التى لها معنى عميقا ولكنها كانت أشعاراً جوفاء أو أشعاراً شاذة وغير معتادة ولا تجرى على قاعدة . ونحن الإيطاليين نعرف بعضا منها وهى خليط من البولونية والصقلية وغيرها . وقد كان يقوم بنشرها الأفاقون والجوالون من بلد إلى آخر .

ويمكننا أن نقول : إن هذه الأشعار قد قدمت مادة للنقد فى كل الأزمان أكثر من أى شيء آخر . فنى بلاد اليونان مثلا نجد أن (ديوجين) Diogene الذى كان يستمع مع جماعة من أصحابه إلى إلقاء بعض أشعار مملة وعندما رأى أن الصحيفة التى فى يد القارىء قد قاربت الانتهاء قال لأصدقائه : أهنئكم ؛ إننى أصبحت أرى الأرض . وهى العبارة التى يقولها البحارة إذا ما ضلوا الطريق وهم فى وسط عباب البحر ، وكانوا قد أشرفوا على الغرق .

أما فى روما فى عهد الإمبراطور (أوجوستو) Augusto وما بعدها فإنه لم يكن هناك شيء يوجب الذعر والخوف أكثر من إلقاء الأشعار التى كان يختلف إلى حلقاتها أصدقاء منشد الشعر بدافع الصداقة . أو الطفيليون الذين كانوا يأملون فى دعوتهم لتناول العشاء .

ومما كان يلاحظ أيضا أن القياصرة أنفسهم كانوا يحضرون إلقاء الأشعار لكى يظهروا بمظهر من يقدرون ويفهمون الفنون الشعرية. وإذا كان الامبراطور أوجستو الطيب له قارئون خصوصيون ليستمع إلى ما يلقونه من أشعار فإن ذلك لم يكن إلا لكى يجلبوا له النوم عندما يشعر بالقلق .

كما أن الأمبراطور (دوميتسيانو) Domiziano كان يسره كثيرا قتل الذباب وإلقاء الأشعار . هذا وإن الإمبراطور (نيرون) nerone كان يصعد على خشبة المسرح لإلقاء الأشعار وهو يصطحب معه حاشيته لتقوم بالتصفيق له .

كما أن (بلينيو) plinio الذى لم يكن من كبار الشعراء كان يقوم بإلقاء مختلف الأشعار وهو فى غاية البهجة والانشراح للتدليل على أن له ذوقا فنيا عظيما . والأمر بالعكس بالنسبة لهوراس ومارز يالى فانهما كانا متفقين على تحقير منشدى الأشعار وصب اللعنات عليهم . كما أن (بترونيو) قد وضع فى كتابه (الهجو) صورة لذلك الرجل المدعو (اومو لبو) الذى كان يلقى الأشعار فى كل مكان حتى وهو على ظهر سفينة كانت على وشك الغرق وسط إحدى العواصف .

ونحن نجد فى أدبنا أروع صورة كاريكاتورية لهذه الأكاديميات الثقيلة التى لا تحتمل فى كتاب (الشاعر المتعصب) الذى كتبه (جولدونى) وكل من درس أشعار (ليوباردى) LeoPardi لن ينسى كيف سخر من منشدى الشعر وكيف هاجمهم بمنتهى العنف والقسوة . ولم يستطع ليوباردى أن يجد تفسيراً لعمل هؤلاء الرجال المثقفين من إيطاليين وفرنسيين وإنجليز وألمان ومن رجال متقدمين فى السن بلغوا أقصى درجات الحكمة وامتلئوا بالعبقرية ومختلف القيم ، ورجال أفذاذ لهم خبرة واسعة بالحياة العامة واتصفو بالكمال والذين طالما انتقدوا سخافات الغير وسخروا منهم . كيف استطاع كل هؤلاء أن يصبحوا أطفالا قساة القلوب عندما أنشدوا أشعارهم الخاصة .

إن (ليوباردى) الذى كانوا يطلقون عليه اسم شاعر الآلام ، كان يتمنى أن يكون هو (دون كيشوت) Don Chisciotte لكى يطهر ايطاليا من هذا العالم الغير المتمدين الذى كانت لديه هذه الشهوة المخيفة لإلقاء الأشعار ، كما طهر دون كيشوت أسبانيا من الفرسان المزيفين الذين كانت تمتلىء بهم !!

كما اقترح (ليوباردى) على من يريد إلقاء النثر أن يجلب مستمعين مأجورين يدفع لكل منهم دينارا فى الساعة الأولى ثم يضاعف الأجر فى الساعة الثانية ويرفع هذا الأجر إلى أربعة أضعاف فى الساعة الثالثة وهكذا . وأما فى الشعر فيجب أن تضاعف الأجور ضعفين وذلك حتى لا يسأم المستمعون ويتركوا مكان الاستماع .

ويضيف (ليوباردى) إلى ذلك قوله : إن الأكاديميات يجب أن تحتفظ

فى مكان الاجتماعات بالأدوية والإسعافات الطبية اللازمة التى توزعها مجانا على المستمعين لتناولها فى حالة حدوث إغماء أو دوار لأحد المستمعين .

٤

وإن التاريخ ليثبت لنا غرور أولئك المنشدين للأشعار ولاستمرارهم فى ممارسة صناعتهم فى وقت ازدهار الأدب وانتشار العلم . ومع هذا فان المنشدين لا يسلبون ولا يلقون السلاح وهم إذا طردوا من مكان سرعان مايذهبون إلى مكان آخر . ولا يزال الكثيرون منهم يتشبثون بهذه الصناعة ويقولون لأنفسهم لنترك كل شيء ولنسلم بالأمر الواقع . إننا لسنا لازمين للشاعر ولا حاجة له بنا بل إننا ربما نكون خطرا عليه . وعلى كل حال فإننا نقرر أننا معاونوه . ولكن يجب أن تنظروا إلينا من وجهة نظر أخرى ، وهى أن تنظروا إلينا بوصفنا مفسرين وشارحين ، لا على طريقة الممثلين ، ولكن فى صورة معلقين وناقدين

وأى شيء يكون النقد ؟

إن آخر تعريف للنقد هو ظهور شخصية أمام شخصية أخرى . وهذه الشخصية هى شخصية فقيرة ولكنها عزيزة النفس مثلنا بالضبط . هذه هى حالتنا . فنحن فنانون نظهر أنفسنا فى إلقاء أشعار الآخرين . وإننا عندما نلقى شعر أحد الشعراء فإننا نعلق عليه ببساطة لكى نكشف مايحس به فكرنا نحوه . ولذلك لا يجب عليكم أن تحكموا علينا حكما قاسيا جملة . فإننا مثلنا مثل المفسرين والفنانين ، ربما كانت أغلبيتنا من المتوسطين أو الضعفاء ولكنكم تجدون من بيننا بعض العقول النيرة التى تسمعون منها ملاحظات لم تكن معروفة لكم من قبل . وتجدون فى القصيدة التى تسمعونها منا جمالا وتعمقا لم تحسوا بهما من قبل فهل هذا الدفاع الذى يدافعون به عن أنفسهم دفاع معقول ؟ إننا إزاء معلقين ، ويجب أن نبحث أحوالهم حالة بعد حالة . ولننظر إلى هذه الشخصيات ولنسألهم أن يكشفوا لنا عما يعدوننا به ليقولوا لنا أين هم ؟

لا فائدة من أن نخدع أنفسنا فإننا فى كل يوم نلاحظ على المسرح كل ما فيه

من أخطاء وعيوب ، ومع ذلك فإننا نرى بين الممثلين شخصيات غير مستقرة . ولكنها شخصيات حية ونشطة وممتازة من أمثال (زاكونى) Zacconi الذى يقوم بدور البورجوازى الواقعى و (روجيرى) Rugieri الذى يمثل دور الارستقراطى و (دينا جالى) Dina galli التى تقوم بدور الفتاة المتشردة . ولكل منهم ملامح ومميزات خاصة تميزه عن الآخرين ولكن أية شخصيات يمكننا أن نجدها بين أولئك المنشدين وقارئى الأشعار .

وإننا إذا ما استعرضناهم نجد أنهم ينقسمون إلى فريقين كبيرين أو إلى مدرستين كل منهما يستلهم مبدأ يختلف مع مبدأ الفريق الآخر .

الفريق الأول — الذى يجب أن يكون الثانى إذا راعينا التاريخ — هو الذى يستلهم روح الشعر الذى يقرأه . وهـذا الفريق يتألف بالأخرى من ممثلين ، ويتزعم هذا الفريق (جوستافو مودينا) Gustavo modera ويتبع هذا الفريق طريقة من شأنها أن تجعل المستمعين لايحسون بالشعر ولا يتأثرون به . وهكذا نفهم الفكرة التى لدى هذا الفريق عن الشعر . أنهم يحسبون أن الشاعر يعتمد على قواعد قياسية فى نظم أشعاره ولا شىء غير ذلك . ويرجع هذا المبدأ إلى أصول تاريخية عندما كانت الأشعار تنشد فقط . ولاشك أن هذا كان له تأثير فى المبدأ الذى يعتنقه (جوستافو مودينا) وفريقه .

ولقد كان (فيكتوريو الفييرى) Victorio Alfieri يائسا من الممثلين فى عصره ومن طريقتهم الرتيبه المملة المتكررة فى التمثيل وكان يوصى الممثلين الكوميديين بأن ينقلوا مختلف الأدوار المكتوبة شعرا على طريقة الكتابة بالنثر لتلاوتها كالو كانت نثراً لا نظماً .

ولكن إذا كان هذا المبدأ الجديد — أى تلاوة النصوص الشعرية على طريقة النثر — نتيجة لمذهب الواقعية الذى اعتنقه الممثلون الإيطاليون فى النصف الأول من القرن الماضى وعلى رأسهم (مودينا) فيجب أن نعترف بأن ما كان فتحا حقيقياً فى المسرح الكوميدى وإلى حد ما فى المسرح التراجيدى كان نوعا من الجنون فى قراءة الشعر . فإن الأشعار فى التمثيل الكوميدى وحتى فى التراجيدى يمكن ويجب أن تقرأ إلى حد ما على طريقة النثر لأسباب ظاهرة ولكن الشعر العاطفى — الذى ليس هناك إلزام للممثل بإلقائه — إذا ما نطق

به على طريقة النثر وإذا ما تفتت أو تكسر أو نطق به بطريقة درامية أو إذا ماعرى عن كل ثوب شعرى أو بترت منه كل خواص الشعر التى تضفى عليه روحا وسحرا ، فإن هذا يكون من أدق الأمور وضربا من المستحيل . ولكن من الغريب أن جميع الممثلين قد ساروا على هذا الدرب من المستحيل واتخذوا منه مذهبا يسيرون على هداه . وهناك كثير من منشـــدى الأشعار قد اقتفوا أثرهم .

ولكن هل استحوذ (جوستافو مودينا) فى أيامه على تصفيق الجماهير عندما كان يقوم بإلقاء أشعار (دانتى)؟ Dante . وكيف كان يلقى هذه الأشعار ياترى ؟

كان (جوستافو مودينا) يتزيا بزى الشاعر (دانتى) ويعصب رأسه ويضع فوق أنفه أنفاً مستعاراً يحكى أنف (دانتى) وكان يجلس أمامه صبيا يتظاهر بالكتابة . وكان يملى الأشعار وهو يسير جيئة وذهوبا كما لو كان هو الذى يؤلف هذه الأشعار . وكان يدع الورق يسقط من بين يديه ، لكى يدلل بذلك على سقوط إنسان ، وذلك عندما ترد على لسانه كلمة (ووقعت) فى شعر دانتى ... وعند ذلك كان الجمهور يصفق له .

على أن (جوستافو مودينا) رغما من عيوبه وأخطائه الكبيرة كان فناناً وكان قديراً فى تمثيله . ويبدو أن اتباعه قد جمعوا فى أشخاصهم وفى تمثيلهم كل عيوبه دون أية فضيلة من فضائله . ونحن نكرر هنا الآن اتهاماتنا القديمة لجهل الكوميديين الإيطاليين ، ذلك الجهل الذى اشتهر عنهم — إلا فى بعض أحوال استثنائية — فإن كثيرين من الكوميديين الإيطاليين لا يفهمون نصف الأبيات الشعرية التى يقومون بإلقائها وهم مرتدون ملابس السهرة (ألفراك) خارج ستار المسرح . وإن لهم لطرقا وعادات وأساليب فى الإلقاء يطبقونها على كل أشعار يلقونها دون تمييز . ويتمثل فنهم فى إدغام بعض الكلمات وإظهار كلمات أخرى وهم يصبحون كالأطفال يضعون أيديهم على الجهة اليسرى من صدورهم فوق قلوبهم عند ورود كلمة (القلوب) على لسانهم ويرفعون أصابعهم السبابة إلى الأعلى عندما

ينطقون بكلمة (السماء) ويخفضون من أصواتهم عندما ينطقون بكلمة (النعاس) أو الحلم أو العفو أو النسيان أو ما الى ذلك من الكلمات الرقيقة . ويرفعون أصواتهم عندما ينطقون بكلمات قاطعة تدل على الحزم والصرامة مثل كلا أو نعم أو أبدا أو غير ذلك .

وعندما كان الممثل (جالفا) galva يلقى أنشودة فى الحب كلمات البابا (باولو) الثالث ، كان يقلد صوت البابا ويقلد حركة أصابعه وهو يدس السعوط فى أنفه ويستنشقه ، وكذلك الحال بالنسبة للممثل (نينكى) Ninchi الذى اشتهر بسلامة نبرات صوته وحسن إلقائه فإنه كان يلقى أنشودة (راعى آسيا التائه) التى ألفها الشاعر (ليوباردى) leo Pardi وهو مرتد ملابس الرعاة فى منظر يمثل الصحراء ويتحدث إلى قمر اصطناعى فى ركن من أركان المسرح . أما (كيانتونى) chiantoni فإنه يلقى أشعار الشاعر (دانونزيو) و

(بينيللى)Benelli العاطفية بحركات عصبية وهو يمثل دور الرجل المصاب بالهيستريا وقد وقف أمام هيئة التحقيق .

على أن الممثل الذى يمكن اعتباره فريدا فى نوعه هو (كارينى) Charini الذى يعطى بمظهره الخارجى الكامل عدم فهمه للشعر الذى يلقيه ويعطى بقوامه المعتدل وأناقته وطريقته الفريدة فى الإلقاء وبوقفاته التى يحسن اختيارها بين الكلمات معنى للعبارة التى يلقيها . وإذا ما سأله سائل ، لماذا تقف هذه الوقفة الطويلة بين كلمتين معينتين ؟ ارتبك ولم يحر جوابا . ولكن ليس هناك من يسأله هذا السؤال لأنه يحسن اختيار هذه الوقفة .

ولقد كانت هذه الوقفات تعجب الجماهير وتستهويهم إلى أبعد حد . وإذا ما قلت الجماهير فإننى لا أقصد رواد المسارح الشعبية ولكنى أقصد أيضا جماهير النخبة الممتازة من المفكرين وعلية القوم والنقاد أنفسهم الذين كانوا فى اليوم التالى يكتبون عنه المقالات الطويلة يمتدحون فيها فنـــه وعبقريته . ولقد تعود الجمهور التصفيق والهتاف الطويل له عندما كان يرفع صوته فى الإلقاء بطريقة محببة بعد كل وقفة من وقفاته .

٥

ليس للفن دخل فى هذا كله . وليست بنا حاجة إلى الإحساس الفنى . ولكن أبسط مبادىء الذوق تظهر لنا سـلامة وجمال النطق بالشعر الموزون . وإن الشعر يجب أن يكون محسوسا ومسموعا وواضحا كل الوضوح ، وكذلك السجع والنبرات ، وكل ما رأى الشاعر ضرورة لوضعه فى شعره ، ولذلك فإن كل بيت من الشعر يجب أن يكون له كيانه الخاص وحياته الخاصة .

والنتيجة الأولى لهذا أن كل بيت من الشعر يجب أن يكون منفصلا عن البيت الآخر بطريقة محسوسة حتى ولو كان المعنى المنطقى يظهر لنا أن البيتين متصلان ومندمجان ببعضهما . وفى هذه القصائد يجب أن يكون الشاعر قد قسم أنفاسه وإلهامه بيتا بعد بيت . وإذا كان قد وضع كلمة فى البيت الأول بدلا من أن يضعها فى البيت الثانى فإن ذلك لم يكن اعتباطا أو عن هوى ولكن لسبب فنى ، ولكى يعطيها معنى عاطفيا يفوق المعنى المنطقى . ولذلك فإن الفصل بين قوافى الشعر وأبياته تجب مراعاته والمحافظة عليه . وعلى الأخص إذا كان يراد اجتناب التكرار الممل .

والنتيجة الثانية أنه لفهم بيت من الشعر يجب فضلا عن فصله عن الأبيات الأخرى إدماج كل عناصره الداخلية بحيث لا يمكن تفتيته أو تكسيره أو فصم عراه ، بل يجب أن يبقى كأنه وحدة متكاملة مرتبطة ببعضها أشبه ما تكون بنوتة الكمان .

ويجب أن تتغير النبرات ولكن دون أن تقطع هذه الوحـدة بطريقة مفاجئة .

وليس من شك فى أن تطبيق هاتين القاعدتين يسهل تلافى أكبر العيوب التى يقع فيها من يريد أن يستمع الناس إليه وهذا العيب هو التكرار الممل الرتيب . وهذه هى المشكلة ، إذ يجب إلقاء الشعر دون ترتيله والتوفيق بين حاجة معنى الكلمة مع حاجة مقتضيات التوفيق بين المعنى المنطقى والمعنى الغنائى وهذه

المسألة صعبة ولكن ليست عسيرة الحل لمن يفهم الشعر ، لأنه إذا اندمج المعنيان واشتق أحدهما من الآخر لايمكن إعطاء أحدهما قيمة دون إعطاء مثل هذه القيمة للآخر . وإذا أردنا أن نضرب مثلا لذلك فما علينا إلا أن نذكر قصيدة الشاعر (باسكولى) التى عنوانها (الشفق) فإننا إذا حاولنا تلاوتها على طريقة الممثلين لاحسب معناها المنطق نجد أن منظر الغروب وماله من سحر عظيم وأنوار القرية التى تبدو كأنها انعكاس لنجوم السماء وغير ذلك مما عبر عنه الشاعر يفتقد كل معناه . أما إذا قرأناها بصوت منخفض واتبعنا طريقة النظم التى اختارها الشاعر فاننا سرعان ما نشعر بما فى هذه القصيدة من سحر وعذوبة .

ومن بين الممثلين الذين عرفوا كيف يلقون الأشعار ويفهمونها حق الفهم ويؤدونها أجمل أداء ويراعون معانيها فهو (فيروتشيو جارافاليا) Ferruccio Gravaglia

لقد استطاع هذا الرجل أن يلقى الأنشودة الحادية والثلاثين من (الفردوس) — للشاعر دانتى التى تعتبر من أروع الأشعار التى نظمت منذ الخليقة — ببساطة وبطريقة مثالية فكان صوته صافيا واضحاً وكان المستمع إليه يحسب أنه يرى الفردوس كما تخيلها دانتى .. ولكن كيف أمكنه ذلك ؟ ذلك لأن (جرافاليا) كان يلقى هذه الأشعار باتزان عجيب وكان يتقدم فى الإلقاء من قافية إلى قافية وهو ينطق بكل كلمة بوضوح ويرتفع عند كل نبرة ويقف فى آخر كل قافية وبالجملة فقد كان يلقى الأنشودة كما كانت مكتوبة على أكمل الوجوه .

ولكن أمثال هـــؤلاء كانوا نادرين حتى يمكن أن يقال عنهم إنهم وليدو المصادفة . وإنى أنا شخصياً بعد أن سمعت — باستثناء (لويجى رازى) — Luigi Rasi كثيرين من هؤلاء الممثلين يمكننى أن أقول مع الأسف الشديد إن قليلين جدا منهم يستطيعون أن يظهروا للمستمع الذكى ما فى الأشعار التى يلقونها من عذوبة وجمال . وإننا إذا ما أغفلنا الأخطاء التى يقع فيها معظم هؤلاء الممثلين من مبالغة أو تكرار رتيب وعدم وضوح التعبير إلى غير ذلك فإنه لاتبقى أمامنا سوى أسماء قليلة تستحق الذكر . فأمامنا نفر ممن يطلق عليهم اسم (الكلاسيكيين) — وفى مقدمتهم (باستونكى) ولو أن هذا الرجل ليست لديه

إلا موهبة واحدة وهى الوضوح والألمعية ، فهو لا يرى فى الأشعار من محاسن إلا البلاغة ولذلك فإنه يبدو دائماً مملا ولإلقائه نغمة متكررة . ثم هناك أيضا (جوزيه بورسى) Jeosue Borsi الذى يستطيع الإلقاء دون أن يبعث الملل إلى النفوس . ومما لاشك فيه أنه أحسن الموجودين على أنه أجوف . ثم هنـاك أيضا (أوفيليا مانزونى) Ofelia mazoni وهى عظيمة وهادئة فى إلقائها . كما أننا وجدنا فى شخص (جيوزيبى روموالدى) Giuseppe Romualdi داعية وناشراً لقصائد الشاعر (كاردوتشى) وقد كان هـــذا الرجل يتمتع بفضائل جسمانية عظيمة وكان يبدو متحدثا لبقا ومتكلما بارعاً . ولـكنه كان فى كثير من المواضع لايحسن إلقاء قصائد كاردوتشى أو إبراز معانيها كما وضعها الشاعر .

هذا إلى جانب (جوالتيرو تومياتى) Gualtiero Tomiati و (انيبالى نينـكى) Annibali Nichi الممثلين اللذين يحترفان التمثيل واللذين ينفصلان كل الانفصال عن مدرسة (مودينا) ولا يحفلان بما وضعت من قواعد . ولذلك فهما يقرأن الشعر بوصفه شعراً ويحافظان على إبراز قواعده وقوافيه .

أما (روجيرو روجيرى) فإنه يدخل النغمات الحزينة فى كل قصيدة يلقيها مهما اختلفت معانيها وكل الأشعار التى تخرج من بين شفتيه يبدو عليها الطابع الرومانتيكى ولـكن بعذوبة فريدة . ويمكن القول بأن هذا الرجل لم يكن قط مملا وهذه الصفة من أحسن صفاته .

٦

وعلى كل حال فإنه لا يوجد من بين هؤلاء واحد يجد الرجـــل الذكى فى الاستماع إليه بهجة وانشراحا ، أو يجد فيه فنانا يبرز له جمالاً مجهولا ، بل إنى أستطيع القول بأن هؤلاء ـ وهم خير الموجودين ـ يحاولون إظهار ما فى الشعر من جمال بالقائهم ، ولـكنهم يجعلوننا ندفع فى ذلك ثمناً باهظاً وهو إخفاء بعض الجمال الذى كنا نشعر به عند قراءة هذه الأشعار .

وإنى أختم كلامى هذا فأقول : إن الرجل الذى يلقى الأشعار إذا لم يكن

مكملا للشاعر العاطفى فإنه نادرا ما يكون المعلق الغير المتحيز .

وإن الشاعر لكى يتحدث إلينا حرا بكل مافيه من خيال وقوة ووضوح ، من اللازم ألا يكون بيننا وبينه أى وسيط . وإن المطالعة مع شىء من التأمل والتفكير التى يقوم بها الإنسان بنفسه ولنفسه بصوت منخفض أوبدون صوت تقدم لنا امكانيات عديدة فهى تزيد زيادة لاحدلها فى قوة الشعر .

إن المطالعة التى يقوم بها الإنسان فنفردا لها لذة ومتعة لاحد لها . وإن الاستماع إلى قارىء أوممثل عظيم — ولوأنه فى الواقع لاوجود له — لايقدم لنا إلامتعة محدودة للغاية ، الأمر الذى يجعلنا ناقدين إلى حد القسوة ولايرضينا بأى حال استماع الأشعار من أحد . وذلك لأن هذا القارىء يفرض علينا نظرته الشخصية التى لاتتفق مع نظرتنا وأحاسيسنا .

ولذلك كان أحسن القراء جميعا الذين نستمع اليهم هم أشخاصنانحن وليس أى فرد آخر .

هنريك فون كلايست

HENRICH VON(K)LEIST

١٨١١ — ١٧٧٧

فى المقال الذى كتبه هنريك فون كلايست ، والذى ننشر ترجمته التى قام بها رودولف ارنهايم Rodolf Arnheim لا نجد بدا من تقديمه ببعض الملاحظات التى وضعها عنه المترجم .

ماهو ياترى رأى هنريك فون كلايست فى مسرح العرائس؟(Marionette) إنه يرى أن مسرح العرائس هو أنموذج لمخلوق بشرى يقوم بعمله خير قيام ويعبر بطريقة غاية فى الانسجام .

إن جسم هذا الأنموذج يتحرك بطريقة آلية بجميع أجزائه بدقة تامة لا يمكن أن تتوافر إلا فى حركات الحيوان أو الأطفال أو الإنسان البدائى . وإن مركز النشاط فى تحرك هذا الأنموذج نحو الهدف يسير بطريقة آلية كاملة دقيقة وهذه الدقة فى الحركة نجدها فى الحيوان والأطفال والإنسان البدائى دون غيرهم .

وإن الفن والحياة البشرية الحقيقية ليسا شيئا آلياً بحتاً . وإننا متأكدون من ذلك اليوم أكثر من الامس . لأن شاشة السينما قد أظهرت لنا أن نشاط الحيوان والأطفال والبدائيين ليس فنا من الفنون ولكنه مجموعة وثائق Documentaire ومتعة طبيعية طبيعية ومادة خام من مواد الخليقة . ويحدث أيضا فى المسارح فى أحيان كثيرة ألا تستطيع الموهبة البكر إيصال حساسيتها وعواطفها إلى الآخرين لعدم استطاعتها إبرازها فى صورة فنية . وبعد أن رأينا ما تقدم يجب أن نضيف إلى ذلك أن المسرح عند شعوب الغرب الذى يتجه نحو أغراض متعارضة بأفكار مختلفة يستطيع أن يستمد إيحاءات من نظرات (هنريك فون كلايست) الذى يبحث ـ استنادا إلى الحقيقة المسرحية ـ عن السرعة والآلية فى التمثيل . حتى يكون الممثل منطبقا مع الشخصية التى يقوم بأداء دورها من الناحية البيولوجية أو

الجسمانية أو النفسانية .

وسوف نرى أن (فون كلايست) يعتبر المهرج فى مسرح العرائس لا كإنسان له ملامحه وتعبيراته ، ولكن كأنموذج لاحياة فيه بل له كيانه وانسجامه .

وإن الفصل التالى مأخوذ من مقال (على مسرح العرائس) المنشور بمجلة الدراما الإيطالية المصورة ـ الجزء الأول ـ السنة الأولى الصادر فى ٥ سبتمبر عام ١٩٣٧

كنت أقيم فى شتاء عام ١٨٢١ بمدينة (م) وفى إحدى الأمسيات تقابلت فى إحدى الحدائق العامة بالسيد (ك) الذى كان قدعين من عهد قريب راقصا أول بتياترو الأوبرا بهذه المدينة وقد لاقى نجاحا منقطع النظير وإعجابا كبيرا من الجمهور .

وقدقلت له : إننى دهشت كل الدهشة من أنى رأيته عدة مرات فى أحد مسارح العرائس ، وكان هذا المسرح قد أقيم فى ميدان السوق وكان يعرض على الجمهور الساذج الكوميديات الصغيرة التى تتخللها أنا شيد وأغان ورقصات .

وقد أكد لى السيد (ك) أن أداء هذه العرائس يسليه كثيرا ويبعث السرور إلى نفسه ، وقد جعلنى الاحظ أن الراقص الذى يريد النبوغ فى فنه والوصول فيه إلى حد الكمال يستطيع تعلم الشىء الكثير من هذه العرائس .

وهذا التأكيد الذى عبر عنه هذا الفنان والطريقة التى تحدث بها قد أوحيا إلى بانه قد تكلم بعد تفكير . ولذلك فقد جلست إلى جانبة لكى استوضح منه عن كثب الأسباب التى دعته إلى تكوين مثل هذه الفكرة الغريبة .

ولقد سألنى عما إذا كنت قد وجدت جمالا كثيرا ورشاقة فى رقصات هذه العرائس ، وعلى الأخص الصغيرة منها . فلم أستطع إنكار ذلك . فإن الرسام الكبير (تينييه) Teniers لم يكن فى مقدورة أن يرسم صورة للفلاحين الأربعة الذين كانوا يرقصون الرقصة الدائرية فى صورة أحسن من الصورة التى رأيناهم

فيها فوق مسرح العرائس .

وقد استعلمت منه عن طريقة تحريك هذه العرائس وكيف أمكن التحكم فى كل عضو من أعضائها وكل جزء من أجزائهـــا حسب التوقيع الموسيقى دون أن تختلط ببعضها كل تلك الخيوط المربوطة بها .

فأجابنى قائلا : إنه لايجب على أن أعتقد أن الفنان الذى يحرك هذه العرائس يحرك كل عضو من أعضائها فى كل حركة على حدة . وقال أن كل حركة لها محور خاص . وبمجرد أن يحرك هذا المحور تتحرك بقية الأعضاء .

ثم اردف قائلا . . إن هذه الحركة غاية فى البساطة . فكلما تحرك هذا المحور على خط مستقيم تظهر الأعضاء منحنية ويكفى تحريك هذا المحور حتى تعمل العروس حركة منسقة تشبه حركات الرقص .

وقد جعلتنى هذه الملاحظة أفهم السبب فى كل ذلك السرور الذى قال إنه يشعر به عند مشاهدة مسرح العرائس . ولذلك لم أكن أشك فى تلك اللحظة فى النتائج التى كان لا بد أن يحصل عليها هذا الراقص المشهور فيما بعد .

ثم سألته عما إذا كان يعتقد أن الميكانيكى الذى يحرك خيوط هذا العرائس راقصا من الراقصين أو على الأقل لديه فكرة عن جمال الرقص ؟ .

فاجابنى قائلا بانه إذا كانت مهنة ما سهلة من الجانب الميكانيكى فلا ينتج عن ذلك حتما أنه يمكن ممارستها دون أية حساسية . إن الخط الذى يجب أن يعمله المحور هو فى الحقيقة شىء بسيط ، ومن المحتمل أن يكون فى معظم الحالات خطا مستقيما وعندما يكون الخط منحنيا يكون انحناؤه من الدرجة الثانية على أكبر تقدير . وحتى فى هذه الحالة الأخيرة يكون الانحناء طبيعيا كانحناءة جسم الإنسان ولذلك لايحتاج الميكانيكى إلى مهارة كبيرة فى إيجاد مثل هذه الحركات .

وقد عارضته بقولى أن هذه العملية بدت لى كما لو كانت تتم دون أى نوع من التفكير شأنها فى ذلك شأن المانيفيللا التى يديرها عازف البيانو المتجول .

فأجابنى قائلا .. ليس هذا بصحيح بل إن العلاقة بين حركة أصابع الميكانيكى

وحركة العرائس التى تتوقف حركاتها على توجيهاته هى عملية غير بسيطة بل معقدة وهى تشبه العلاقة بين الأرقام واللوغاريتم .

ومع ذلك فأنى كنت أعتقد بأن من الممكن أن تنتزع من العرائس هذه الكياسة فى تحريكها وأدارتها آليا بواسطة المانيوفيللا كما كنت قد تصورت .

وقد أبديت دهشتى عند رؤيته يلتفت كل هذا الالتفات ويعنى كل هذه العناية بهذا الفن الذى لم يخترع إلا للسوقة وعامة الشعب، وكيف كان يعتقد بأن هذا الفن لا بد أن يتقدم . حتى كان يبدو لى أنه سيشتغل به هو نفسه فى يوم من الأيام .وعندما أبديت له هذه الملاحظة ابتسم وقال . . إننى أجرؤ على القول بأننى إذا وجدت الميكانيكى الذى يستطيع أن يصنع لى العرائس فى الشكل الذى أتصوره لسوف تظهر عرائس تستطيع القيام برقصات لا أستطيع أنا ولا (فيستريس) Vestris نفسه ولا أحد من الراقصين العالميين القيام بها

هل سمعت أحدا يتحدث عن تلك الأرجل الميكانيكية التى يصنعها بعض الفنيين الإنجليز لمن فقدوا أرجلهم ؟ فأجبته قائلا :كلا . لم يتمع عليها نظرى من قبل . فرد على قائلا : يؤسفنى كثيرا لأننى إذا قلت لك كيف يرقص هؤلاء التعساء بهذه الأرجل الصناعية فأنك لن تصدقنى إذا أنهم لا يرقصون فحسب ولكنهم يتحركون حركات هادئه وخفيفة وبمنتهى الدقة مما يدهش كل إنسان .

فعند ئذ قلت له : ساخرا ، إنه إذا كان الأمر كذلك فإنك قد وجدت الرجل الفنى الذى تبحث عنه . لأنه بما أن هذا الصانع الماهر قد استطاع أن يصنع ساقا ، فبالأحرى يستطيع جمع عدة أعضاء فى عروس واحدة حسب إرشاداتك وتوجيهاتك وحسب ما تطلب . ثم سألته قائلا : ماهى إذاً احتياجاتك وطلباتك التى تطلبها من هذا الصانع ؟ فأجابنى بقوله : لا اطلب شيئا ليس موجودا ، إذ أن كل شىء تجده هنا فى هذا المسرح . فهنا الخفة والمهارة والسرعة . وكلها فى درجة عالية . وعلى الأخص ذلك التوزيع الطبيعى فى الحركات .

وماهى الفوائد التى تقدمها هذه العروسة التى تريد ابتكارها للراقصين الأحياء؟

إن الفائدة هى قبل كل شىء فائدة سلبية ياصديقى المحترم لأن هذه العروس تجهل الحركات المتكلفة الغير الطبيعية ، لأن التكلف يظهر كما تعلم عندما تكون الروح فى مركز يختلف مع مركز الثقل . فى حين أننا هنا فى مسرح العرائس نجد أن الميكانيكى بواسطة الخيوط أو الأسلاك ليس فى استطاعته أن يتحكم إلا فى مركز الثقل . أما الأعضاء الأخرى فتبدو كأنها مدلاة أو ميتة ، ولا تخضع الا لقانون الثقل .. وهذه فضيلة لاتوجد فى عدد كبير من الراقصين .

خذ على سبيل المثال الراقصة (ب) فإنها عندما تقوم بدور (دافنى) Dafne بينما يجرى فى أثرها (أبوللو) Apollo تستدير لرؤيته حتى تبدو كأن جسدها يكاد يتكسر وتشبه تمثال (المرأة فى الحمام) الذى قام بعمله المثال (برنينى) Bernini وانظر إلى الشاب (ف) وهو يقوم بدور (باريدى) Paride فهو يقف بين الآلهات الثلاثة ويقدم إلى فينوس التفاح . فإن منظره يبدو بشعاً ، لأن روحه كلها تتركز فى حركة كوعه . ومثل هذه الأخطاء لابد منها منذ أن بدأنا نأكل من شجرة المعرفة .. ولكن الجنة مغلقة بالاقفال . ورضوان خلفها، وعلينا أن نقوم برحلة حولها لنبحث عن ثغرة ندخل منها .

وعندئذ أخذت فى الضحك . وقلت فى نفسى إن الفكر لا يخطىء عندما لايكون هناك فكر .. ثم أدركت أنه لايزال لديه شىء يريد أن يقوله . فرجوته الاستمرار فى حديثه ، فقال .. وفضلا عن ذلك فإن هذه العرائس من مزاياها أن ليس لها ثقل وليست من مادة جامده لاتتحرك ، ولأن القوة التى ترفعها عن الأرض أكبر من القوة التى تبقيها على الأرض .

ولعمرى كم تدفع الراقصة (ج) مثلا لكى تنقص من وزنها ستين رطلا ، أو لتكون لديها القوة للقيام برقصات (البيرويت) Pirouettes على أطراف قدميها أو عند القيام بالألعاب البهلوانية .

فقلت له : إنك رغما مما عرضه على من الأعاجيب بمهارة ولباقة لم تستطع أن تقنعنى أو تفهمنى بأى طريقة . كيف يمكن أن يكون لعروس صغيرة ميكانيكية رشاقة لاتوجد فى الجسم البشرى . وعندئذ أجابنى بقوله : إنه يستحيل على

الإنسان أن يستطيع أن يكون مثل هذه العروس . ولابد أن يكون الراقص آلها حتى يستطيع أن يكون كذلك . وإنى كنت أدهش وتزداد دهشتى ولم أكن أعرف بماذا أرد على هذه الأقوال الغريبة .

وقد أضاف قائلا وهو يدس السعوط فى أنفه .. يبدو أنك لم تقرأ بعناية الباب الثالث من الجزء الأول من التوراة . وأن من يجهل أول فترة من فترات تكوين البشرية لايمكنه أن يتحدث عن العهود التالية بعقل ودراية وعلى الأخص عن العهود الأخيرة .

فقلت له .. إننى أعرف جيدا مايحدثه الوعى من الاضطراب فى ملامح الإنسان . وإنى أسوق على سبيل المثال أن شابا من معارفى كانت تكفى ملاحظة بسيطة لجعله يفقد بساطته وتضطرب ملامح وجهه أمامى . ولكن ماهى النتائج التى يمكنك أن تستخلصها من هذا . وعن أى شىء تريد أن تتحدث ؟

عندئذ رويت له أننى منذ ثلاث سنوات حدث لى أننى قمت بالاستحمام مع أحد الشبان الذين كانت تبدو على وجوههم براءة عجيبة . وكان يبلغ إذ ذاك حوالى السادسة عشر . ولكن كانت تكاد تبدو على وجهه علامات الرجولة ، أو على حد قول النساء آثار التعالى والغرور . وبينما كان يجفف هذا الشاب قدمه وهو يرفعها إلى أعلى خطر بباله ذلك التمثال الذى كنا قد رأيناه فى باريس منذ أيام ، والذى يمثل شابا يخرج شوكة من قدمه . وعندئذ قام تلقائيا بمثل تلك الحركة . ثم أراد أن يرينى هذه الحركة التى يحاكى بها حركة التمثال ، ولكنه فى المرة الثانية لم يستطع القيام بها كما فعل فى المرة الأولى وكذلك لم يستطع فى المرة الثالثة . وكانت كل الحركات التى أخذ فى القيام بها لتقليد حركة هذا المتثال تدعو إلى الضحك والسخرية . ومنذ ذلك اليوم أو بالأحرى منذ تلك اللحظة تغير هذا الشاب تغيرا جوهرياً وبدأ يقف ساعات كاملة أمام المرآة وبدأت ملامح وجهه الجميلة وتقاطيعه المنسجمة تختفى رويداً رويداً وبدأ كأن قوة غير مرئية قد قيدت حركاته كأنها شبكة حديدية . وبعد مضى سنة كانت قد اختفت من وجهه كل تلك الملامح الجميلة البسيطة التى طالما أعجب بها كل من رآه . ولا يزال حتى اليوم

فى قيد الحياة أناس يعرفون هذا الحادث ويستطيعون الإدلاء به .

وبهذه المناسبة روى لى السيد (ك) قصة مماثلة لهذه القصة فقال ...

كنت أثناء رحلتى فى روسيا فى عزبة للسيد (ج) من النبلاء . وكان أولاده يتعلمون المبارزة بالشيش وعلى الأخص أكبرهم الذى كان قد أتم دراساته الجامعية وفى صباح أحد الأيام عندما كنت فى غرفته قدم لى هذا الشاب الشيش وطلب منى أن أبارزه فتبارزنا وقد أراد القدر أن انتصر عليه . وكان لهذا الحادث وقع فى نفسه . فارتبك وكانت كل ضربة أوجهها إليه تصل إلى المكان الذى أريده . وكنت بضرباتى أرمى سلاحه جانباً . وعندئذ قال لى وهو بين الجد والسخرية إنه قد وجد فى شخصى أستاذا له . ولكنه سيحضر لى من أتعلم منه . وعندئذ انفجر إخوته بالضحك وصاحوا قائلين . هيا بنا إلى مخزن الأخشاب ، ثم أخذونى من يدى وأوقفونى أمام دب كان السيد (ج) والدهم يربيه فى فناء داره . وعندما صرت أمام الدب وقف على قدميه الخلفيتين وأسند ظهره إلى العامود الذى كان مربوطا به . ورفع يده يريد البطش بى . ولم أكن أعرف هل أنا فى حلم أم فى يقظة وأنا أقف أمام هذا الخصم الجبار . ولكن السيد (ج) قال لى .. حاول إذا كنت ماهراً حقاً أن تصيبه بالشيش ولو إصابة واحدة . وعندما أفقت من ذهولى انقضضت على الدب بالشيش فأبدى الدب حركة تجنب بها الضربة التى وجهتها إليه . فحاولت مرة أخرى أن أهاجمه بسرعة البرق ولو كان هذا الدب رجلا لكنت أصبته ما فى ذلك شك ، ولكن الدب أبدى حركة صغيرة بيده وتجنب الضربة وبذلك أصبحت منذ تلك اللحظة فى نفس موقف السيد (ج) الإبن . وقد جعلنى ثبات الدب أفقد سيطرتى على نفسى ، فأخذت أوجه إليه الضربات بكل الطرق ومن جميع الجهات ولكنه كان يدافع عن نفسه كأمهر لاعب بالشيش فى العالم . وكانت عيناه تتطلعان إلى عينى كما لو كان يريد أن يقرأ ما فى دخيلة نفسى . وبقى واقفاً على قدميه وهو يرفع يده على أتم الاستعداد ليهوى بها على . وعندما كنت اتظاهر بتوجيه بعض الضربات إليه لم يكن يتحرك إطلاقا . فهل تصدق هذه القصة ؟

فصحت قائلا وأنا فى غاية السرور .. قطعاً إذا كنت أصدق ذلك من أى إنسان فبالأحرى ومن باب أولى أصدقك أنت .

وعندئذ قال لى السيد (ك) إنك لديك كل مايلزم لكى تفهمنى . ونحن نرى أن فى الحياة العامة يشرق الجمال كلما قل التفكير والتأمل . وكلما زاد تأمل الإنسان وتفكيره زاد عبوس وجهه .

وختم السيد (ك) حديثه معى قائلا : بأنه إذا انعدمت البراءة الطبيعية والبساطة فى الحركات لايمكن استعادتها إلا بعد دراسة طويلة والحصول على معلومات ومعارف لانهاية لها لايمكن توافرها إلا فى إله ..

وعندئذ أجبته قائلا وأنا فى ذهول مما أسمعه .

— إذاً هل يتحتم علينا أن نأكل من جديد من شجرة المعرفه حتى نعود ثانية إلى حالة البراءة الطبيعيه ؟

فأجابنى قائلاً : فعلا . وهذا هو الفصل الأخير من تاريخ العالم .

ادوارد جوردون كريج

Edward Gordon Craig

يرجع نسب إدوارد جوردون كريج من جهة أمه إلى أسرة قديمة من أسر الممثلين الإنجليز . وقد ولد فى عام ١٨٧٢ وعمل وهو فى السابعة عشر من عمره فى فرقة إيرفنج Erving بمدينة لندن . ثم اشتغل بالإخراج والتأليف منذ عام ١٨٩٦ ومن بين الكتب التى وضعها كتاب (فن المسرح) The Art of the theatre الذى طبع بمدينة لندن بمطبعة هايتمان Heinmann عام ١٩٢٤ وقد أسس بمدينة فلورنسى بإطاليا مجلة (القناع) The mask وقام بإدارتها . ثم أسس بعد ذلك مجلة اسمها (الماريونيت) The marionette .

ولقد كان نفوذ إدوارد جوردون كريج على الإخراج الحديث كبيرا جداً وخاصة بالنسبة للنظرية التى وضعها ، وهى وضع الإخراج فى مقدمة أى عنصر آخر من العناصر التى تتعاون فى خلق العرض المسرحى . وقد كان يرى أن الممثل يعمل كالماريونيت فى يد المدير الفنى أى المخرج ، وأن المؤلف يقدم الى المسرح مادة من المواد الخام من الممكن تشكيلها بكامل الحرية .

ولذلك كان العرض المسرحى الفنى هو عمل جديد قائم بذاته له مميزات مرئية متناسقة أكثر من مميزاته الأدبية . ولهذا كان للرقص والإضاءة أهمية عظمى فيه .

وقد كتب جوردون كريج ايضا مقالا تحدث فيه عن الفيلم عنوانه (المسرح والسينما) نشرته المجلة الانجليزية English Revue عام ١٩٢٢

قام كثير من الجدل والنقاش حول ما إذا كان فن الممثل هو فن بمعنى الكلمة أم لا . وإذا كان الممثل نتيجة لذلك فنانا أو شيئا أخر يختلف عن الفنان كل الاختلاف ، وقد كانت هذه المسألة هى الشغل الشاغل لجميع المفكرين المهتمين بالمسرح والسينما فى جميع العهود . ولكننا نستطيع أن نثبت فى كثير من الوضوح

أنهم إذا كانوا قد اعتبروا هذا الموضوع من الموضوعات الجدية ونظروا إليه بعين الاعتبار ، لكانوا قد طبقوا عند بحثه طريقتهم التى يستعملونها عندما يبحثون فنون الموسيقى والشعر والعمارة والنحت والرسم .

وفضلا عن هذا فقد كانت هناك عدة نقاط شائكه فى بعض جوانب هذا الموضوع ، هى أن الذين اشتركوا فى هـــذا الجدل والنقاش كان القليلون منهم من الممثلين وأقل من القليلين منهم من رجال المسرح . وقد أظهروا عدم إحاطتهم أو معرفة طفيفة بهذا الموضوع . . وإن الحجج التى أدلو بها ضد الرأى القائل بأن الممثل هو فنان ، وأن فن الممثل هو فن بمعنى الكلة ، كانت غير معقولة وغير مستندة إلى أى أساس وكان الباعث عليها هو كراهيتهم للممثل . ولعل هذا هو السبب الذى جعل الممثلين — على ما أعتقد — يحجمون عن الدخول فى هذا النقاش والاشتراك فى هذا الجدل .

وفى الوقع أننا نشاهد فى كل موسم مسرحى هجوما عنيفا أسبوعيا ضد الممثل ومهنة التمثيل . ذلك الهجوم الذى ينتهى غالبا بانسحاب العـــدو الذى قام بهذا الهجوم . وقد جرت العادة أن بعض الادباء أو بعض الأفراد العاديين هم الذين يمثلون صفوف العدو . ولقد تولى الأولون قيادة هذا الهجوم لأنهم عاشوا طوال أيام حياتهم بين الدراما . ولذلك أرادوا التظاهر بالعلم وسعة المعرفة ، أما الآخرون فإنهم ربما كانوا لم يحضروا التمثيل طول حياتهم . ولذلك كان نقدهم دائما ضعيفا لا يقوم على أساس أو دراسة صحيحة .

ولقد تتبعت هذه الهجمات المعتادة من موسم إلى موسم ولاحظت أن هذه الطعون ترجع إلى عداوة شخصية أو إلى حب الظهور . لأن هذه الطعون كانت تتعارض مع المنطق من أولها إلى آخرها ، وما كان من الواجب أن تقوم هجمات من هذا القبيل ضد الممثل ومهنة التمثيل . وإنى لا أود أن أتدخل فى مثل هذا الجدل ، ولكننى أريد أن أبين ببساطة ما فى هذه المسألة من منطق .

أليس فن الممثل فنا من الفنون ؟ وإذا كان هذا الفن ليس فنا بمعنى الكلمة فإنه يصبح من الخطأ التحدث عن الممثل بوصفه فنانا . إن الفن لا يحدث إلا بالرسم . وإذا أردنا إخراج عمل فنى ما علينا إلا العمل بالمواد التى يمكننا إعدادها للرسم . وإن الإنسان ليس من بين هذه المواد ، ولا يمكن اعتباره كذلك ، لأن

طبيعته تميل إلى الحريه ، وهو يحمل فى نفسه الدليل على أنه لا فائدة فيه بوصفه مادة مسرحية . وإن المسرح الحديث باستخدام الرجال والنساء وأجسادهم فيه كمواد يصبح كل شيء يعرض به أمراً عرضياً غير ثابت .

وإن الأعمال التى يؤديها جسد الممثل وتعبيرات وجهه ونغمات صوته تخضع كلها للتأثرات والانفعالات التى تحيط به والتى تحركه دون أن تفقده مافيه من توازن ، على أن الممثل يخضع للتأثرات والانفعالات التى تتوغل فى أعضاء جسده وتحركه كما تريد فيقع تحت رحمتها ويتحرك كما لو كان فريسة لحلم من الأحلام المزعجة أو كإنسان ضال ويهيم على وجهه هنا وهناك . إذا لم يكن رأسه وذراعاه وقدماه تحت سيطرته بأكلها ، فهى على الأقل ضعيفه لاتحتمل سيول العواطف والأهواء التى تستطيع التأثير فيه وجعله عرضة للأخطاء فى كل لحظة . لذلك كان من العبث أن يحاول مراقبة نفسه وأعماله . أثناء التمثيل .

وإن توصيات (هاملت) الهادئة - توصيات الحالم لاتوصيات الرجل الذى يفكر - ذهبت أدراج الرياح . فإن أعضاء جسده كانت ترفض النزول على ما يوحى به عقله أثناء اشتعال عاطفته ، فى حين أن عقله كان يخلق تلك الحرارة التى تشعل هذه العاطفة باستمرار . فكان عقله فى صراع واستطاع فى لحظه ما تحريك عينيه وعضلات وجهه كما يشاء . وهكذا سيطر العقل مدى لحظات قليلة على وجهه ولكن سرعان ماخضع فجأة للعاطفة التى كان العقل قد ألهبها . وبسرعة البرق وقبل أن يجد الوقت الكافى للصياح والاحتجاج استولت العاطفة الجامحة على تعبيرات الممثل . فهذه العاطنه تتحرك وتتغير وتصل إلى وجهه وفمه فيكون الممثل إذ ذاك تحت رحمة التأثر والانفعال ويقول له إفعل بى ماتشاء ويحدث لصوته ما يحدث لحركاته .

إن التأثر والانفعال يقطعان صوت الممثل ويجعلان صوته يتآمر ضد عقله وهكذا يسيطر التأثروالانفعال علىصوت الممثل وليس صحيحا أننقول أن التأثر هو شيء إلهى وهو ما يريد الممثل آن يدعيه أو يظهر به . ولكن هذا ليس من الصواب فى شيء . على أنه إذا كان ذلك كذلك فإن كل تأثر مضطرب وكل إحساس عارض لا يمكن أو يكون لها أية قيمة . وذلك لأن عقل

الممثل أقل قوة من تأثره . إذ أن التأثر يستطيع إفساد العقل ويساعده على هدم ما يريد عمله . ولما كان العقل يصبح عبدا خاضعا للتأثر فإنه ينتج عن ذلك أنه يصبح عاجزا عن عمل ما يريد عمله بكامل حريته .

ومن كل ماتقدم نصل إلى هذه النقطة وهى : إن التأثر هو العامل الذى يبنى أولا ثم يهدم بعد ذلك .

إن الفن لايقبل ماهو عرضى . ولذلك فإن ما يقدمه لنا الممثل ليس عملا فنيا ولكنه تتابع من اعترافات وتصريحات عرضية : وفى البدايه لم يستخدم جسم الإنسان بوصفه مادة من مواد الفن المسرحى ومنذ البداية أيضاً لم تعتبر تأثرات الرجال والنساء عرضا يعجب الجماهير . وكان منظر فيل ونمر فى السيرك يتفق مع أذواق الجماهير ويرضيهم أكثر من التمثيل إذا كان الغرض هو إثارة مشاعر الجماهير . وذلك لأن منظر الصراع بين الفيل والنمر يقدم لنا مانستطيع أن نجده من الإثارة فى المسرح الحديث ويقدمه لنا فى بساطة ويسر .

وإن هذا العرض الأخير ليس أكبر وحشية بل هو أرق بكثير وأكثر إنسانية، لأنه ليس هناك ما هو أكثر إزعاجا وقبحا من رؤية رجال ونساء يتركون أحراراً فوق خشبة المسرح ليعبروا عما يرفض الفنانون التعبير عنه إلا بطريقة مستترة أو تنكرية وفى الشكل الذى تتخيله عقولهم . أما كيف حدث أن الرجال قد قبلوا الحلول محل الحيوانات للعرض أمام الجماهير فإن هذا ليس من الصعب فهمه.

إن الرجل المثقف ثقافة عالية يتقابل مع رجل كامل الصفات ويتبادلان هذا الحديث فيقول المثقف لصاحبه .

إن لك هيئة مدهشة وإن حركاتك غاية فى الرشاقة كما إن صوتك أشبه شىء بتغريد العصافير ، وإن عينيك ساحرتان . ويبدو لى أن كل الناس يعجبون بكل مافيك من صفات. وإنى أريد أن أكتب لك بعض الكلمات لتوجهها إلى الجماهير . ويجب عليك أن تقف أمام الجموع وتقرأ عليهم هذه الكلمات بالطريقة التى تعجبك ، وإنى متأكد أن إلقاءك سيكون إلقاء كاملا .

فيرد عليه الرجل كامل الصفات قائلا :

هل هذا صحيح ؟ . هل أدهشتك حقا بمظهرى العظيم ؟ . إن هذه هى المرة الأولى التى أعتقد فيها ذلك . وهل تعتقد أننى بظهورى امام الجماهير يمكننى ان أوجد فيهم اثراً وانعكاساً يمكن ان يفيدهم ويملأهم حماسة ؟

فقال الرجل المثقف . لا بظهورك فقط أمام الجماهير . ولكن إذا كان لديك ما تقوله لهم فسوف تحدث فيهم أثراً عظيما .

فيجيبه الآخر : أعتقد انى سأجد صعوبة فى النطق بكلماتك وأنى أستطيع بالأحرى أن أظهر بالكاد أمامهم وأقول لهم شيئا شفويا من وحى الساعة . مثل كلمة السلام عليكم جميعا . وأنى أشعر أنى إن فعلت ذلك أكون بحق صورة من نفسى .

فيرد عليه المثقف قائلا : إنها لفكرة عظيمة أن تقول السلام عليكم جميعا . وإنى سأكتب عن هذا الموضوع مائة سطر أو مائتين وسوف تكون أنت أصلح رجل لإلقائها . وإنك أنت الذى أوحيت إلى بذلك . ونحن إذاً متفقان وسوف تفعل ذلك .

فرد عليه الآخر قائلا . لابأس إذا رغبت فى ذلك .

هكذا بدأت قصة المؤلف والممثل .. إذ يبدو الشاب أمام الجمهور وينطق بهذه العبارات وهذه الكلمات التى هى قطعة فذة من قطع الفن والأدب . وبعد أن يصفق له الجمهور سرعان ما يصبح الشاب فى عالم النسيان ، كما تنسى أيضا طريقة إلقائه . ولما كانت الفكرة جديدة فقد وجدها المؤلف مناسبة ومفيدة له . وبعد ذلك بقليل أخذ المؤلفون الآخرون فى الاستعانة برجال من ذوى المظاهر الخلابة واتخذوا منهم آلة لإذاعة فنونهم وأدبهم . ولم يكن يهمهم جميعا أن تكون هذه الآلة مخلوقا بشريا : ولما كانوا لا يعرفون أصول العزف على هذه الآلة فقد كانوا يعزفون عليها بطريقة خشنة ويجدون فيها فائدة لهم . ولكن طبيعة الانسان

سوف تكافح دائما فى سبيل الحرية مابقى العالم ، وسوف تتمرد وتنفر من عبوديتها واضطرارها للتعبير عن آراء الغير .

إن هذه المسألة خطيرة حقاً ولا يجب إهمالها . والقول بأن الممثل ليس هو الوسيلة لنشر أفكار الغير ، وأنه يعطى الحياة لكلمات ميته كتبها المؤلف لأنه حتى إذا كان هذا صحيحاً — وهذا لا يمكن أن يكون صحيحاً — وحتى إذا كان الممثل لا يمثل إلا الآراء التى يستطيع فهمها فإن طبيعته سوف تبقى دائما فى حالة عبودية ويصبح جسده عبداً لعقله . وهذا كما أظهرت ما يرفض جسم سليم أن يقوم به . لذلك كان جسم الإنسان — للأسباب التى أبديتها — بطبيعته عديم الجدوى بوصفه مادة فنية .

وإنى أضع محل الاعتبار قيمة هذا الرأى . وفيما يتعلق بالرجال والنساء الذين لا يزالون فى قيد الحياة والذين من الواجب أن يكونوا محل الحب والتقدير بسبب مهنتهم . فإنه من اللازم أن أقول شيئا أكثر من ذلك حتى لا يشعروا بالامتهان الذى لم يكن فى نيتى توجيهه إليهم .

إن المسرح — كما قلت فى موضع آخر — سوف يستمر فى التقدم والنمو وسوف يستمر الممثلون فى التطور والتقدم إلى الأمام ، ولكنى أجد ثغرة يستطيع الممثلون الهروب من خلالها من ذلك السجن الذى يسجنون فيه . وعليهم أن يجدوا لأنفسهم طريقة جديدة فى الإلقاء تشتمل من باب أصلى على حركات رمزية .

إنهم يمثلون ويفسرون ، وغـــدا سيكون من الواجب عليهم أن يمثلوا الشخصية التى يقومون بدورها وينوبوا عنها فى التعبير . وبعد غد سيكون واجبا عليهم أن يبتكروا ويخلقوا . وبهذه الطريقة يمكن أن يكون هناك أسلوب .

فى الوقت الحاضر يقوم الممثل بدور شخصية ما .. ويصيح فى المستمعين قائلا : (انتبهوا . إننى أحاول الآن وأتظاهر بأن أكون هذه الشخصية أو تلك ، وأن أقوم بعمل هذا الشىء . أو ذلك) ثم يأخذ فى تقليد الشخصية التى أعلن أنه سيقوم بأداء دورها بكل ما يستطيع من دقة . . هل سيقوم مثلا بدور روميو ؟ .

إنه إذ ذاك يقول للجميع : إنه مغرم ويعبر عن ذلك الغرام بتقبيل جوليت.
وهذا أشبه مايكون بالرسام الذى يرسم على جدار صورة حيوان له آذان طويلة ويكتب فى أسفلها العبارة الآتية . . (هذه صورة حمار) وذلك لأن الآذان الطويلة تشعر بما فيه الكفاية بأن هذا الحيوان هو حمار . وكلنا نفهم ذلك ونعتقد أن أى صبى فى العاشرة من عمره يستطيع أن يقوم بمثل هذا العمل . وأن الفرق بين الصبى الذى فى العاشرة من عمره وبين الرسام هو أن الصبى هو الذى برسمه بعض الخطوط والظلال يوجد مايوحى بشكل الحمار . وأن الرسام الذى هو أكبر حذقا ومهارة من هذا الصبى يستطيع أن يكسب هذه الصورة روحا حتى يخيل إلينا أنها تكاد تدب فيها الحياة .

إن الممثل ينظر إلى الحياة كأنه آلة من آلات التصوير ويحاول أن يأخذ منها صورة كالصورة الفوتوغرافية . ولا يخطر بباله قط أن فنه هو فن مماثل لفن الموسيقار ، فهو يجتهد فى أن ينقل صورة الطبيعة ويندر أن يفكر فى أن يبتكر بمعاونة الطبيعة ، ولا يحلم قط بأ يبتكر . وكل مايستطيع إتقانه عندما يريد إبراز مافى قبلة شاعرية أو مافى معركة من حماس أو مافى الموت من رهبة وسكون ، هو أن ينسخ صورة طبق الأصل كالصورة الفوتوغرافية من حقائق الحياة . فهو يقبل ويتعارك ويستلقى على ظهره مقلداً الموتى .

ألا تعتقدون أن كل هذا حماقة وغباء ؟ أليس هذا الفن الذى لا يستطيع أن يبرز روح فكرة من الأفكار وجوهرها أمام الجماهير والذى كل مايصنعه هو أن يقدم صورة مقلده لافن فيها . أليس هذا الفن هو فن مسكين ؟ .

إن الممثل الذى يقوم بمثل هذا العمل هو مقلد وليس فنانا ، وهو شبيه بذلك المهرج الذى يخرج الأصوات من بطنه .

وهناك تعبير مسرحى يقول إن الممثل يدخل فى جلد دوره . وكان الأحرى أن يقال : إن الممثل يجب عليه أن يخرج من جلد الدور الذى يقوم بأدائه .

وأن الممثل المتحمس لمهنته يقول الا يوجد لحم ودم فى الفن المسرحى .

وألا تجرى فى عروقه الحياة ؟

هذا ياسيدى يتوقف على ما تطلقون عليه اسم الحياة فى فنكم . أن الرسام يرمى إلى شىء آخر يختلف عن الواقع عندما يتحدث عن الحياة فى فنه . كما أن الفنانين الآخرين يقصدون أشياء أخرى روحية عندما يتحدثون عن الحياة فى فنونهم . ولكن الممثل والمهرج الذى يخرج صوته من بطنه . والرجل الذى يحشو جلود الحيوانات بالتبن ليجعل منها صورة مجسمة ، عندما يقولون . إنهم يبثون الحياة فى عملهم إنما يقصدون أنهم يقلدون شيئا فى مظهره الخارجى . ولذلك أقول : إنه خير للممثل أن يخرج من جلد الدور الذى يقوم بأدائه .

وإذا ماقرأ ممثل هذا الكلام فإنه لن يمتنع بعبث اتجاهه إلى تقليد الأشياء كما هى أو أن يكون صورة مادية منها .

ولنفرض أن ممثلا ما سيكون معى بينما أتكلم ، وأدعو رساما وموسيقارا للاجتماع معنا فى ندوة . ولننظر مايقولون :

لقد تحدثت هذا الحديث لأننى أعتقد واؤمل أن المسرح ـ الذى هو الآن فى انحطاط ـ يستطيع فى القريب العاجل أن ينهض نهضة كبيرة وتحدث فيه ثورة وانقلاب خطير . وأن يعمل بكل مافيه من قوة وجهد ، ويعاون فى هذا التجديد وفى قيام النهضة المنشودة .

لقد أساء الكثيرون فهم حقيقة أغراضى وآرائى حول المسرح وما يتعلق به . وقد اعتقدوا ـ نظرا لاتجاهاتى المعروفة ـ أننى مسرف فى نقدى وأننى رجل مشاكس ومتشائم كثير الصخب . وأننى أشبه شىء برجل تعب من حمل شىء فأراد تحطيمه .

ولندع الآن الممثل يتحدث مع الرسام والموسيقار . ولندع الممثل يدافع عن حالته وعن فنه كما يشاء وأن يسمع آراء زملائه الآخرين فى مادة الفن . ولنجلس سويا ليدلى كل منهم بحججه . أنا والممثل والرسام والموسيقار .

أما أنا بصفتى ممثلا لفن بمعزل عن فنونهم فسوف أكتفى بالسماع .

وبينما نحن جلوس يجرى الحديث بادىء ذى بدء عن الطبيعة ، وكانت تحيط بنا تلال جميلة ملأى بالأشجار وبجبال شاهقة مغطاة بالثلوج وتسمع من حولنا أصوات رقيقة عذبة لاعداد لها من اصوات الطبيعة . . إنها الحياة .
فيقول الرسام . . ماأجمل هذه المناظر . ماأجمل معانى كل هذا

وكان يتمنى أن ينقل على لوحته كل مايراه حوله مادة وروحا . ومع ذلك فإنه كان يرى صعوبة ذلك .

أما الموسيقار فإنه كان يحملق بعينيه نحوالأرض . وأما نظرة الممثل فكانت نظرة داخلية شخصية لنفسه ، ويستمتع بتخيل نفسه وهو يقوم بالتمثيل وسط هذه المناظر الخلابة . وسرعان مايقيس المسافة التى بيننا وبين هذه المناظر التى تحيط بنا وينظر إليها دون أن يراها على حقيقتها لأنه لايرى إلانفسه وكيف يقوم بالتمثيل فى مثل هذا الجو . ومن الطبيعى أن الممثلة إذا كانت فى مثل موقف هذا الممثل لبتيت هادئة ساكنة وادعة لأنها ليست إلامخلوقا صغيرا وذرة جميلة . جميلة فى كل شىء فى حركاتها وسكناتها وأنفاسها الرقيقة وتنهداتها الخافتة .

وبما أننا قد جلسنا هنا سويا فليأخذ بعضنا فى سؤال البعض ،ولنتحدث عن أشياء من أعمال الغير . ولكن لنعمل كل مافى وسعنا على أن يكون فى حديثنا هذا فائدة عامة لنا . ولكى يتعلم الممثل والموسيقار شيئا عن فن الرسم ، وأن يعرف الرسام والموسيقار شيئا عن عمل الممثل . ولماذا يعتبر الممثل أن مهنته فن من الفنون .

ولكن بما أنهم لايريدون إلا الحقيقة فليس لديهم مايخافونه وسيبقون جميعا رفقاء طيبين وأصدقاء أعزاء ، ولن يكونوا أناسا من ذوى الجلود الرقيقة. بل سيكونون على استعداد لأن يوجهوا الضربات ويتلقوها .

فيقول الرسام . .حدثونى بربكم . هل صحيح مايقال من أن الممثل قبل أن يقوم بالتمثيل على الوجه الأكمل يجب عليه أن يكون قدشعر من قبل باحساس الشخصية التى يقوم بأداء دورها ؟

فيجيبه الممثل قائلا : نعم ولا . وهذا يتوقف على الشيء الذى تريد أن تسألنى عنه . يجب علينا أولا أن نكون أكفاء للشعور بإحساس الشخصية والتعلق بها وحتى لنقدها . وقبل أن نندمج بها ننظر إليها من مسافة ما ونأخذ كل ما نستطيع من النص ونستعيد فى ذهننا كل التأثرات التى يجب أن نقدم هذه الشخصية بها . وبعد أن نكون قد استعدناها فى أذهاننا نأخذ فى نقلها أمام المتفرجين .

ثم ينهض الممثل ويقف على قدميه بحركة تمثيلية رشيقة ويأخذ فى السير جيئة وذهوبا ، وكان ينتظر أن يقول له صديقه إن هذا لا دخل له بالتأثر وبأنه كان فى وسعه أن يسيطر على ملامح وجهه وعلى صوته وكل شيء فيه كما لو كان جسمه آلة من الآلات .

أما الموسيقار فقد أندس فى الأريكة التى كان يجلس عليها . وعندئذ تساءل الرسام قائلا :

هل كان هناك من الممثلين من عرف كيف يدرب جسمه كله من الرأس إلى القدمين بحيث ينسجم مع عمله الذهنى دون أن يسمح للتأثرات العميقة بالظهور ؟ يتمينا إنه لابد أن يكون هناك على الأقل ممثل فى كل عشرة ملايين قد فعل ذلك .

فأجابه الممثل قائلا . . كلا . لم يكن هناك قط ممثل قد بلغ مثل هذه الدرجة من الكمال الآلى واستطاع أن يتخذ من جسده عبداً خاضعاً لذهنه كل الخضوع فان (ادموندكين) فى انجلترا و (سالفينى) فى ايطاليا و (راشيل) و (اليانورا دوزى) ـ ونحن نذكرهم جميعاً ـ وأكرر لك القول بأنه ليس هناك أحد من هؤلاء أو من غيرهم قد بلغ مثل هذا الكمال الذى تتصورة وتطلبه .

وهنا يسأل الرسام موجها سؤاله إلى الممثل .

هل توافقنى على أنه من الممكن وجود توفر الكمال فى الممثلين ؟ فيجيبه الممثل قائلا .

لا شك فى ذلك . ولوان الكمال مستحيل وسيبقى مستحيلا دائما.

الرسام — .. أليس هذا مثل القول بأنه لم يكن هناك قط ممثل كامل ؟ وأنه لم يكن هناك ممثل قد أفسد دوره مرة أو مرتين أو عشر مرات أو مائة بتمثيله فى ليلة واحدة ؟ أو أنه ليست هناك قطعة فنية يمكن أن يقال عنها بأنها كاملة ؟ .

وهنا بدلا من أن يجيب الممثل على الرسام سأله قائلا :

الممثل — .. أليس هناك لوحة ما أو رسم معمارى أو قطعة موسيقية يمكن القول عنها بأنها قد بلغت حد الكمال ؟ ،

وهنا رد عليه كل من الرسام والموسيقار .

لا شك فى ذلك . أن القوانين التى تهيمن على فنوننا من شأنها أن تجعل ذلك فى الامكان .

ويقول الرسام .. أن اللوحة مثلا قد تشتمل على أربعة خطوط أو على أربعمائة خط مرسومة فى اتجاهات مختلفة . وقد تكون الصورة بسيطة ، ولكن من الممكن جعلها كاملة . وهذا معناه أننى أستطيع أن أختار أولا ما يصنع الخطوط والشىء الذى سأرسم عليه الخطوط واستطيع أن أدرس هذه الأشياء فى الوقت الذى يلزمنى . ويمكننى أن أغير فيها وأبدل . وقد أغيرها كما أريد فى الوقت الذى أراه وعندما أكون قد أعددت جميع لوازمى فليس هناك من يستطيع أن يغير أو يبدل فى عملى الا ارادتى وكما قلت سوف تكون إرادتى تحت رقابتى التامة . فقد يكون الخط مستقيما أو غير مستقيم وقد يكون منحنيا إذا ما فضلت ذلك . وليس هناك شك فى أن الخط المنحنى لن تكون فيه زوايا .

فيرد الممثل قائلا :

ان هذا شىء غريب وأود لو كان من الممكن أن أدخله فى عملى . فيقول له الرسام .. نعم أنه شىء غريب حقا . ولهذا فانى أرى أن أبنى عليه الفرق بين تعبير واع وتعبير عارض . لأن التعبير الواعى حتما هو العمل الفنى ، أما التعبير

العارض فاهو الا عمل من اعمال الحظ والمصادفة . وعندما يبلغ التعبير الواعى اعلى درجاته يصبح عملا من اعمال الجمال . ومع ذلك فأنى قد قلت دائما — ولوانى ربما اكون قد خطأت — ان عملك كممثل ليس فيه مميزات فن من الفنون . وهذا معناه كما قلت انت بنفسك . ان كل تعبير تبتدعه فى فنك يخضع لكل التغيرات التى يوحى بها تأثرك . وان كل ماتفكر فيه بعقلك تمنع الطبيعة جسمك من عمله . اذ ان جسمك وهو يستحوذ على احسن جانب من ذهنك قد طرح الذكاء جانباً فى احوال كثيرة فوق خشبة المسرح . وقد يقول بعض الممثلين . ماذا يفيدناان تكون عندنا افكار جميلة اذا كان جسدنا الذى هو خارج عن سيطرتنا يفسد هذه الافكار . اذاً فما على كل منا الا ان يطرح فى البحر عقله ويترك لجسمه أمرا نفاذ الموقف .

وانه ليبدو لى ان وجهة نظر هؤلاء هى وجهة نظر حكيمة ، فهم لايريدون ان يتركوا شيئين يصارع كل منهما الآخر . ولذلك يتخلصون من احدهما اذ أن كل مايهمهم هو ارضاء المتفرجين الذين يتقاضون منهم اجورهم . ونحن عندما نصفق لهذا الممثل الذى يمثل مثل هذ الموقف فاننا لانصفق للممثل بصفته ممثلا ، ولكننا نصفق للمسلك الذى سلكه وللعمل الذى قام به أو الطريقة التى أدى بها هذا العمل . وهذا لاشأن له بالفن .

وعندئذ قال الممثل ضاحكا . انك صديق عزيز حقا . اذتقول لى ان فنى ليس فنا بالمعنى المقصود بالكلمة . ولكنى اعتقد انى فهمت ماتريد ان تقوله . انك تقصد انى ممثل حتى قبل ان اظهر فوق خشبة المسرح وقبل ان ابدأ التمثيل .

فقال الرسام ... فعلا . انك ممثل . وانك ممثل بطريق المصادفة . لأنك ممثل فاشل ضعيف . ولأنك تبدو قبيحا فوق المسرح . ومع ذلك فلك اراؤك . ولك تخيلاتك وانك بالاحرى شىء استثنائى غير مألوف . ولقد سمعتك تقول انك تود تمثيل دور ريتشارد الثالث ، فماذا تريد ان تفعل ؟ وأى جو غريب تريد ان تبتكره وتخلعه على هذه الشخصية . واذا استطعت ان نجعل من جسمك آلة أوقطعة من مادة كالصلصال ، وإذا

استطاع جسمك ان يطيعك فى كل لحظة تقفها امام المتفرجين ، واذا استطعت ان تطرح جانبا كلمات شكسبير ، عندئذ فقط تستطيع ان تخلق قطعة فنيه بمعنى الكلمة . ذلك لأنك لم تفكر فقط ، ولكنك قمت بعمل كامل . وذلك الذى قمت بتنفيذه يجب ان يتكرر الى مالانهاية دون اى خلاف كبير بين كل مرة وأخرى

وهنا يتنهد الممثل ويقول . .

آه . . انك تضع امامى صورة فظيعة تريد بها ان تثبت لى انه ليس فى مقدورنا نحن الممثلين ان نكون من الفنانين وهكذا تنتزع منا حلما من احلامنا العذبة دون ان تعطينا مايعوضنا عن ذلك .

فيرد عليه الرسام قائلا .

لا . . ليس علينا نحن ان نعطيكم شيئا . ولكن يجب عليكم انتم ان تبحثوا عما تأخذونه . ومما لاشك فيه انه لابد ان تكون هناك قوانين تعتبر اساسا للفن المسرحى ، كما توجد اسس أخرى للفنون الاخرى الحقيقية ، فإذا وجدتموها وسيطرتم عليها فسوف تمدكم بكل ماتريدون .

الممثل — حقا أن البحث سيؤدى بالممثلين الى الوقوف امام جدار لامنفذ فيه .

الرسام — احفروا منفذا فى هذا الجدار .

الممثل — وكيف نستطيع ان نعرف الى اى طريق سيؤدى بنا هذا الحفر .

الرسام — انه سيؤدى بكم الى السمو والى الأمام

الممثل — نعم . ولكن هذا كلام فى الهواء لاجدوى فيه :

الرسام — حسنا . ان هذا هو الاتجاه الذى يجب ان تتجه اليه أنت وزملاؤك اى ان تحلقوا فى الجو وأن تعيشوا فى الهواء وسوف تكون لذلك نتيجة ماعندما تبدأون فى ذلك .

ثم يستمر الرسام قائلا :

ولسوف تصلون الى اسس النجاح ولسوف يتفتح امامكم مستقبل مشرق .

انى اغبطكم حقا وقد كنت أود لو أن التصوير الفوتوغرافى قد اكتشف قبل الرسم حتى كنا نحن الرسامين نستطيع القول بأن التصوير الفوتوغرافى كان شيئا طيبا إلى حد ما وأننا سمونا بالرسم إلى ماهو أفضل منه ، ونشعر بالبهجة لذلك .

الممثل — هل تظنون أن فننا هو فى مستوى التصوير الفوتوغرافى ؟

الرسام — فى الحقيقة أنه ليس كذلك . انه أقل دقة من التصوير الفوتوغرافى وأنه أقل منها من الناحية الفنية ، وفى الواقع أننى أنا وانت قد تكلمنا كل هذا الوقت فى حين أن الموسيقار قد جلس صامتا غارقا فى أريكته . وأن فنوننا نحن الاثنان بالنسبة لفنه هو إنما هى ألعاب ومداعبات وعبث .

عندئذ نهض الموسيقار وأبدى ملاحظة سخيفة . وهنا صاح الممثل قائلا .. ولكننى لاأرى أن ملاحظتك هى ملاحظة بديعة من جانب رجل يمثل الفن الوحيد فى العالم .

وهنا ضحك الجميع وبقى الموسيقار مدهوشا ومتألما . .

وهنا يقول الرسام . .

الرسام — انه يقول ذاك لانه موسيقار . وهو لايدرى شيئا خارجا عن دائرة الموسيقى . انه يعوزه الذكاء الا عند ما يتحدث عن النوته الموسيقية والنغمات وما يشابهها من الأشياء . ويكاد لايعرف شيئا عن لغتنا ولا يعرف الا القليل عن عالمنا . وكلما كبر الموسيقار فى فنه كلما زادت فيه هذه الخصال . وانك ولا شك إذاما تلاقيت بمؤلف موسيقى ذكى فان هذا يعتبر فألا سيئا ، . اما ذلك الموسيقار المفكر فانه شىء اخر غير ذلك الموسيقار . . ونحن لا نريد ان نذكر اسمه هنا لانه اصبح شعبيا ومعروفا للجميع . واى ممثل عظيم كان يمكن ان يكون هذا الرجل وبأية مقدرة عظيمة كان يقوم بالتمثيل . وإننى أعرف انه قد اجتهد طوال ايام

حياته فى ان يصير ممثلا . واعتقد أنه كان يمكن ان يكون ممثلا كوميديا بارعا ولكنه على العكس من ذلك صار موسيقارا ، أو مؤلفا دراميا . وعلى كل حال فان كل هذا اصبح نجاحا كبيرا .. نجاحا لشخصيته .

وهنا يتساءل الموسيقار قائلا . الم يكن هناك نجاح فى الفن .

الرسام — عن اى فن تريد ان تتكلم ؟

فيرد الموسيقار فى هدوء وغباء ..

الموسيقار — اتحدث عن كل الفنون مجتمعه سويا .

فيرد عليه الرسام قائلا .

وكيف يمكن ان تجتمع الفنون سويا ويتولد منها فن واحد ؟ انه يمكن ان يتولد من ذلك مشكله واحدة .

ان الاشياء التى تجتمع مع بعضها ببطء نتيجة لقانون الطبيعة فى مقدورها ان تحصل فى مدى قرون وقرون طويلة على بعض الحقوق وتطلب من الطبيعة أن تعطيها اسما جديدا لانتاجها . بهذه الطريقة وحدها يمكن خلق فن جديد . اننى لا اعتقد أن أمنا الطبيعة توافق على هذه العمليه الجبرية . وإذا وافقت عليها فان الفن لا يرضى بها . انكم لاتستطيعون أن تخطوا الأشياء ثم تقولون انكم خلقتم فنا جديدا . وإذا استطعتم ان تجدوا فى الطبيعة مادة جـــديدة لم يستطع الانسان استعمالها للتعبير عن افكاره عندئذ تستطيعون القول بانكم تسيرون على الطريق السوى لايجاد فن جديد لا نكم قد وجدتم ما تستطيعون به خلقه . وهذا الشىء الوحيد هو الذى بقى امامكم لكى تعملوه . أن المسرح كما اراه انا يجب عليه أن يجد هذه المادة .

وهنا ينتهى حديثهم .

انى من جانبى انا أوافق على آخر رأى ابداه الرسام ولا ارى أن الممثل

يشابه المصور الفوتوغرافى ، واتمنى دائما انتاج شىء يتعارض مع الحياة كما نراها كل التعارض . إن الحياة تتكون من لحم وعظم وهى مرغوبة منا جميعا ومبهجة لنا ولا يجب النبش فيها وكشفها امام العالم . واعتقد ان أمنيتى هى أن اعرف بعض الشىء عن تلك الفكرة التى نسميها الموت واذكر مافى عالم الخيال من جمال .

يقولون ان الأشياء الميته باردة . وانا لا ادرى . انها كثير ما تكون اكثر حرارة وحيوية من بعض الأشياء التى نقول عنها انها حية . ان الظلال والارواح تبدو لى انها أجمل وأكثر حيوية من بعض الرجال والنساء الممتلئين بالصغار والتفاهات ، والذين هم خلائق متجردة عن الانسانية وغاية فى الجمود والبرود .

ولكن لماذا عندما ننظر طويلا إلى الحياة لا نجد فيها الجمال والطرافه . ولكننا نجد فيها التعب والملل والسخافة وكل مايتعارض مع الحيوية والحرارة . ولا يمكن أن نستخرج من هذه الأشياء أى الهام لأنها ينقصها شمس الحياة . ولكننا نستطيع ان نجد الالهام فى تلك الحيـــاة الغريبة المبهجة والكاملة التى يطلق عليها اسم الموت . حياة الظلال والاطياف والاشكال المجهولة ، تلك الحياة التى ليس فيها ما يسمى باسم الظلمة والضباب . ولكن فيها الوانا زاهية واضواء حية وأشكالا واضحة . عامرة بصور لطيفة لها حركات متناسقة منسجمة كما نتخيل . من كل هذه الأشياء يمكن أن يصدر الهام واسع النطاق . ومن فكرة الموت هذه التى تبدو شبيهة بالربيع ملاى بالزهور حتى انى ليخيل لى أن اندفع نحوها لكى املأ ذراعى بالورود . هذا هو الذى احلم به . ولكن مسرح العالم هذا لاأقوم انا بتمثيله ولا مائة من الرسامين أو الممثلين . . ولكن يمثله شىء آخر يختلف كل الاختلاف . ومع هذا فإن هدف المسرح هو عرض مافيه من فن . ويجب على المسرح إن يبدأ بان يبعد عن نفسه فكرة تمثيل الطبيعة . لانه مادام ذلك يتم على المسرح فان المسرح لا يمكن أن يكون حراً . ويجب على الممثلين أن يتدربوا ويتعلموا حسب قواعد مبدأ جديد . ويجب أن ينأوا بجانبهم عن شهوة وضع ما فى الحياة فى اعمالهم ، لانهم فى اغلب الاحوال يمثلون على خشبة المسرح حركات مبالغا فيها وزائدة عن الحد المعقول . ويبدون فى ملامح متكلفة سريعة ، وينطقون بعبارات اشبه بالعواء بين مناظر تبهر الانظار وهم يعتقدون أن هذه هى الطريقة لاظهار الحيوية . ولذلك كانت فرص النجاح ضئيلة امامهم ، الا فى

بعض الاحوال وبالنسبة لبعض الممثلين . وفى هذه الحالة الاخيرة نبتهج ونبدى سرورنا ونعبر عن اعجابنا برفع قبعاتنا، لاننا فى هذه اللحظة لانقوم بابداء أرائنا ولكننا نتأثر بما نراه فحسب . وأن شخصية الممثل الكبير تنتصر دائما علينا وعلى الفن . على ان امثال هذا الممثل الكبير من النادر وجودهم وقليلو العدد . وإذا اردنا أن نرى ممثلا يثبت وجوده فى المسرح وينتصر انتصارا كاملا بوصفه ممثلا ، يجب علينا فى الوقت ذاته الاتكون قليلى الاكتراث بالنسبة للمسرحية أو الممثلين وبالنسبة للجمال والفن .

وإن من لايفكرون على طريقتى فى هذا الموضوع هم من المعجبين بشخصية الممثل وممن يكنون له الاحترام والاعزاز . وهؤلاء لايتقبلون ما أقوله من أن المسرح يجب تطهيره من كل الممثلات والممثلين قبل أن يستطيع النهوض .

ولكن كيف يمكنهم أن يوافقوا على ما أقول . فان هذا لابد أن يبعد عن المسرح احباءهم من الممثلين والممثلات الذين هم موضع إعجابهم . ومع هذا فانى أقول لهم أنه ليس هناك أى خطر يهدد الممثلين الذين هم محل إعجابهم . لأنه إذا فرضنا وكان هناك قانون يمنع الرجال والنساء من الظهور على خشبة المسرح فان هذا القانون لن يكون من شـــأنه أن يمنع أحباءهم من الممثلين والممثلات، الذين يصفق لهم الجمهور ويضع فوق رؤوسهم أكاليل الغار .

وإذا فرضنا أن بعض هؤلاء الممثلين قد عاش فى عصر كان التمثيل فيه مجهولا . هل كان هناك من يستطيع أن يمنع حب الناس له ؟ كلا فإن هذا شيء غير ممكن بتاتا .

إن الأشخاص الممتازين سوف يبتكرون الطرق والوسائل التى يعبرون بها . وإن الإلقاء ما هو إلا إحدى الوسائل التى فى متناول الشخصية الكبيرة ، لأن هؤلاء الرجال والنساء لابد وأن يكونوا مشهورين فى أى عصر وفى أي مهنة . ولكن إذا كان هناك من يعارض فيما أقوله من ضرورة تطهير المسرح من كل الممثلين والممثلات للنهوض بالفن . فان هناك كثيرين يتقبلون ما أقول ويسلمون بصحة آرائى .

إن (فلوبير) يقول ان الفنان يجب أن يكون فى فنه كالله فى خلقه ، لايمكن أن يراه أحد ومع ذلك فانه قوى وقادر على كل شيء . ويجب أن يشعر الناس بوجوده فى كل مكان دون أن يروه فى أى مكان . ويجب أن يسمو الفن فوق التأثرات الشخصية والحركات العصبية . فقد حان الوقت الذى يجب أن نمد فيه الفنان بالكمال العلمى والبدنى بواسطة طريقة مدروسة . وإنى قد حاولت دائما أن أعمل كل ما فى وسعى لكى لا أنقص من قيمة الفن لإرضاء أى شيء آخر » .

ويشير فلوبير هنا من باب أصلى إلى الأدب . ولكنه إذا كان يشعر بذلك نحو المؤلف الذى لايظهر قط إلا بواسطة مؤلفاته ؛ فقد كان الأحرى به أن يكون مخالفا للتمثيل المادى من جانب الممثل سواء أكان ممثلا كبيرا أم لا .

ويقول (كارل لامب) Carl Lamb « أن مشاهدة تمثيل مسرحية (ليار) Lear ورؤية شيخ منهار يروح ويجيء متكئاً على عصاه عندما تطرده بناته من البيت فى ليلة ممطرة عاصفة هو شيء يبعث على الشفقة ولاشيء غير ذلك . وقد يشعر الإنسان بالرغبة فى ايوائه . وهذا هو ما كنت أسمعه فى كل مرة أحضر فيها تمثيلية (ليار) » .

إن الجهاز الضعيف الذى يقلدون به أصوات العاصفة التى يريد أن يتقيها هذا الشيخ المنهار ، ذلك أن الجهاز لايمثل ما فى عناصر الطبيعة من هول ورعب ، ومن الممكن استعمال هذا الجهاز فى تمثيل قصة (الشيطان) التى وضعها (ميلتون) Milton أو الصور الفظيعة التى ابتكرها (ميكيل انجلو) Michel Angelo . ولكن ليس من الممكن تمثيل مسرحية (ليار) على المسرح بالاستعانة بمثل هذا الجهاز .

ويقول (وليام هازلت) William Hazlit أنه من المستحيل تمثيل رواية هاملت . كما أن (دانتى) Dante فى كتابه (الحياة الجديده) يقول لنا أن « الحب » جاءه فى الحلم فى صورة شابة تشبه (بياتريش) وطلب منه أن يؤلف بعض الأشعار فى الاشادة بجمال بياتريش على أن يضع هذه الأشعار على لسان شخص ثالث . لأن ذلك يكون من الأليق . ويقول دانتى أنه حدث أن شعرت برغبة شديدة فى أن أكتب شيئا بالشعر ، وعندما بدأت فى التفكير فى الطريقة التى اكتب بها بدا لى أنه ليس من اللائق أن أوجه إلى بياتريش

حديثى بطريق مباشر ووجهت حديثى إلى نساء أخريات .

ونحن نرى أن هؤلاء الرجال يرون أنه من غير اللائق أن يدخل الشخص الحى فى الصورة ويعرض نفسه فيها لأنهم يرون أن هـــذا أمر غير مناسب وغير لائق .

ولدينا هنا شهود يخالفون طريقة المسرح الحديث بأكملها ويصورون هذا الرأى .

ان الفن الذى يستعمل الوسائل العنيفة المؤثرة لدرجة أنها تلهى المتفرج عن تقدير قيمة الفن وتجعله لاينظر إلا إلى تأثر الممثل إنما هو فن ردىء فاشل . وها هى ذى شهادة أدلت بها إحدى الممثلات .

لقدقالت(اليانورا دوزى) Eleanora Duse « أننا إذاأردناانقاذالمسرح فما علينا إلا هدمه . ويجب أن يموت الممثلين والممثلات بالطاعون . انهم يفسدون الجو ويجعلون الفن شيئا مستحيلا .

ولا يسعنا إلا أن نصدق ما تقوله هذه الممثلة . وهى تريد أن تقول ما قاله كل منفلوبير وداتى ، ولو أن كلماتها وتعبيراتها تخالف أقوالهماوتعبيراتهما.وإذا لم تكن فى هذه الأمثلة الكفاية فإن هناك شهادات أخرى تؤيد آرائى وتدعمها.

هناك أناس لايذهبون قط إلى المسرح . وإذا كان هناك مليون من الأنفس فإن ألفا منهم فقط هم الذين يترددون على المسرح . ثم يؤيد رأينا هذا أيضا معظم متعهدى الحفلات فى المسرح إذ يرى متعهد الحفلات الحديث أن المسرح يجب أن يزخرف زخرفة كاملة . ويقول أنه لايجب الضن بأىمجهود أو مال حتى نستطيع أن نجعل المتفرج يعتقد أنه أمام الحقيقة لا أمام التمثيل . ثم لاينقطع أبدا عن التحدث عن أهمية هذه الزخارف ويصر على أرائه هذه لعدة أسباب . ليس أقلها أهمية ما يأتى :

إنه يشعر بخطر عظيم على المسرحية البسيطة الجيدة . ويرى أن هناك عددا كبيرا من الناس يخالف هذه الزخارف الغير المتقنة الزائدة عن الحد . ولذلك قامت حركة فىأوروبا ضد هذه الزخارف وقيل أن الأعمال العظيمة والمسرحيات

الكبيرة تربح عند تمثيلها بمناظر أقل بساطة وتكلفا . وقد نبتت هذه الحركة من مدينة (كارا كوفيا) وانتقلت إلى موسكو ومن باريس إلى روما ومن لندن إلى برلين وفيينا . وأن متعهدى الحفلات يرون هذا الخطر أمام عيونهم، ويرون أنه إذا أدرك الناس هذه الحقيقة ، وإذا ما وجد المتفرجون لذة فى مسرحية لامناظر فيها فإنهم سوف يسيرون قدما إلى الأمام ويطلبون مسرحيات بدون ممثلين ، وينتهى بهم الأمر بالسير إلى الأمام أكثر من ذلك حتى يقوموا هم بإصلاح الفن بدلا من متعهدى الحفلات .

ويحكى عن نابليون بونابارت أنه قال .

إن فى الحياة كثيرا من الأشياء الغير اللائقة ويجب حذفها من الفن . وإن هناك كثيرا من الشك والتردد . ويجب أن يختفى كل ذلك من تمثيل البطل الذى يجب أن ننظر اليه كتمثال لا يمكن أن يرى الانسان فيه أى اثر للضعف والرعدة واهتزاز الاعصاب »

وليس نابليون وحده الذى قال ذلك . ولكن (بن جونسون) و(ليسنج) و (ادموند شيرر) و (هانس كريستيان اندرسون) و (لامب) و (جويته) و(جورج ساند) و (انا تول فرانس) و (روسكين) وكل رجال اوروبا ونساؤها الاذكياء قدا حتجوا على نقل الاشياء فى شكلها الطبيعى وكانوا جميعهم ضدا لأشياء المنقولة بما يشبه التصوير الفوتوغرافى .

لقد احتجوا على كل ذلك وعارضهم متعهدوا الحفلات وهكذا ظهرت لنا الحقائق واضحة جلية . وهذه نتيجة معقولة . لاننا إذا وضعنا حداً لهذه الواقعية وطرحنا جانبا واقعية التمثيل والعرض سينتهى بنا الامر إلى أن نضع حداً للممثلين الذين يمثلون بهذه الطريقة . ولسوف يختفى هذا فى الوقت اللازم . ويسرنى أن أرى متعهدى الحفلات يشاطروننى آرائى أخيراً .

وأنكم إذا وضعتم حداً لهؤلاء الممثلين ستضعون أيضا حداً لتلك الوسائل التى يستعملونها والتى تسبب فساد التمثيل .

يجب أن يختفى الممثل ويذهب إلى حال سبيله ويجب أن تحل مكانه صورة

لاحياة فيها . وهى صورة (الماريونيت المثالية) إذا شئنا أن نطلق عليها هذا الاسم مادمنا لم نجد اسما خيرا منه .

لقد كتب الكثيرون حول المهرج أو الماريونيت، ووضعت مؤلفات جيدة، عنه أوحت بكثير من القطع الفنية الرائعة . والان قد سقطت الماريونيت من شاهق مجدها واخذ الناس يعتبرونها عروسة من العرائس الممتازة . الأمر الذى لاصحة فيه . اذ أن الماريونيت سليلة الصور الحجرية المتخلفة عن الازمنةالقديمة . وهى اليوم صورة منوهة لآله . وتعتبر الصديق الحميم للاطفال وقد عرفت كيف تستهويهم وتجعلهم من عشاقها وانصارها .

عندما يقوم أى انسان برسم عروسة على ورقة فانما يرسم شيئا مضحكا جافا دون أن تكون لديه اية فكرة عما نسميه اليوم بالماريونيت . فهو يرى فى شكل الوجه وجمود الجسم شيئا من السخافة والتشويه . ومع هذا فان عرائس الماريونيت الحديث شاذة فى شكلها . ورغما عما تلاقيه عرائس الماريونيت من تصفيق واعجاب فان اجسامها لا تتأثر وقلوبها لاتخفق ومها القيت عليها الزهرر وأزداد الصياح والتهليل لها فان وجه الممثلة الاولى من عرائس الماريونيت لا يتأثر ..

ويبدولى ان الماريونيت هى صدى فن من الفنون الجميلة المتخلفة عن حضارة قديمة . ولكن لما كانت ككل الفنون الأخرى فانها اندثرت عندماوقعت فى ايدى السوقة والجهلاء واصبحت شيئا معيبا . وكل صورة منها ليست الا انموذجا للمهرجين الجهلة . فهم يمثلون الكوميديين فى المسرح الحى ولايعملون شيئا الا بقصد اثارة الضحك . وقد فقدت اجسادهم ما فيها من لطف ورشاقة كما فقدت عيونها ذلك الخبث والمكر الذى كان يبدو فيها حتى يجعلها كانها مبصرة . وقد اصبحت هذه العيون الآن جاحظة . وهم لا يدركون ان فنهم يجب ان يكون له نفس الاثر والطابع الذى نراه فى بعض الاحيان فى عمل الفنانين الاخرين . وأن أسمى الفنون هو الفن الذى لا يبدو فيه التصنع .

وانى اذكر — اذا لم اكن مخطئا — ان ذلك السائح اليونانى القديم الذى وصف منذ ثمانمائة عام قبل المسيح زيارته لمعبد ومسرح طيبة ، قال لنا انه

وقع فى اسر جمالها بسبب مافيها من فن نبيل وهال مايقوله .

عندما دخلت فى بهو صالة العرض رأيت من بعيــد الملكة السمراء الجميلة جالسة على عرشها ، فارتميت على مقعدى واخذت اراقب حركاتها الرمزية . وكان فى حركاتها انسجام بديع ينتقل من عضو إلى عضو وبمنتهى الهدوء الذى كان يظهر عليها قد افهمتنا مايكنه قلبها من شعوروما تضمره من افكار . وكان فى جمالها هذا وعبوسها مايعبر عما تشعر به من الم ، وكان هذا يجعلنا نشعر بأن اى الم لايمكن ان يجعلها تشكو أو تتأثر .

لم يهتز اى عضو من اعضائها ، وكان يبــدو على ملامح وجهها ما يوحى بأنها قد غلبت على أمرها . وكانت تعبر بيديها عن عواطفها والمها . وكانت تشير بيديها بطريقة مهذبة وبهدوء . وكانت يداها وذارعاها تبدوان كأنها نافوره دقيقة من نافورات الماء الساخن وقدكان من الممكن ان يبدوهذا كأنه الهام فنى اذا لم نكن قدراينا نفس هذه الروح فى بعض النماذج الفنية المصرية الاخرى .

وان هذا الفن اى فن الاخفاء والكشف كما يسمونه ، له قوة روحية فى البلاد يتكون منها الجانب الاكبر من عقيدتهم . ويمكننا ان نعرف من ذلك شيئا عن قيمة الشجاعة وجمالها لأنه من الممكن مشاهدة حفلة دون أن يكون لدى الانسان احساس بحاجة الى تجديد جسمانى وروحى .

حدث هذا قبل ثمانمائة عام من مولد المسيح . ومن كان يدرى اذا كانت الماريونيت ستصبح فى يوم من الايام اصدق الوسائل للتعبير عن اراء الفنان .

اليس لنا ان نتطلع بأمل الى ذلك اليوم الذى نرى فيه هذه الصور أوا لمخلوقات الرمزية يقوم بصنعها أمهر الفنانين بتلك الكفاءة التى تحدث عنها ذلك الكاتب القديم ؟

وهل لن تقع تحت نفوذ تلك الاعترافات بالضعف التى يبديها الممثلون كل مساء فى المسارح ، ذلك الضعف الذى تنتقل عدواه الى المتفرجين ؟

لهذا يجب علينا أن نعيد صناعة هذه العرائس . ولا نقتنع بالموجود منها بل يجب أن نخلق (الماريونيت المثالية) . وهذه الماريونيت المثالية لن تمثل الحياة والواقع فقط ، ولكنها ستسير إلى ما هو أبعد من الحياة .

لقد تحدثت عدة مرات فى هذا الكتاب عن الموت مما أثار سخط هؤلاء الواقعيين الذين لم ينقطعوا عن الإشارة إلى الحياة مفضلين الكلام عنها عن الكلام عن الموت وما بعد الموت . وإذا كان الرسامان الشهيران (روبنس) و (رافايللو) لم يصورا إلا تعبيرات عاطفية زائدة ، فقد كان هناك كثير من الفنانين قبلهما وبعدهما امتازوا بالاعتدال فى الفن الذى كان طابعهم الخاص وكانت طريقتهم تدل على تمجيدهم للرجولة . أما الفنانون الآخرون المتحمسون الذين لا يميل إليهم أنصار الفن الحديث فلم تكن لديهم طريقة تمجيد الرجولة .

أما الحكماء والاساتذة المعتدلون الذين يستمدون القوة من القوانين التى اقسموا جهد ايمانهم على الاخلاص لها وكذلك صانعوا الآلهة الصغيرة والكبيرة الشرقية والغربية . وحراس المعابد الكبيرة ـ كل هؤلاء حاولوا إقامة تمثال من الصخر أو كتابة قصيدة من الشعر تمثـــل السلام والبهجة لـكى تعوض عنهم ما يلاقونه على الأرض من متاعب واضطراب وتخفف عنهم مصاعب الحياة .

ويمكننا أن نتخيل فى أمريكا أخوة هذه الأسرة من الأساتذة الذين يعيشون فى مدنهم القديمة الفخمة . تلك المدن العظيمة الهائلة التى اعتقد أنها مصنوعة من خيام كبيرة من الحرير مقامة فوق أعمدة من الذهب يجلس تحتها الهتهم . وهذه الخيام هى مساكن تحتوى على كل ما يمكن أن يطلبه أعاظم الرجال . . وهذه المدن المتحركة التى كانوا ينقلونها عند أسفارهم من الجبال إلى السهول وفوق الأنهار وفى أعماق الوديان ، كانت تشبه جيشاً من جيوش السلام فى زحفه المقدس .

وفى كل مدينة من هذه المدن لا يوجد رجل أو رجلان يطلق عليهما اسم الفنانين فحسب ، ولكن يوجد رجال كثيرون يختارهم الأهالى لمقدرتهم العظيمة على الإدراك . وهؤلاء هم الفنانون الحقيقيون وهذا معناه أن الفنان هو الرجل

الذى يدرك أكثر من غيره . ويلاحظ أكثر مما يرى . ومن بين هؤلاء الفنانين كان هناك فنان الحفلات ، ومبدع المناظر ، والوزير الذى من واجبه الاحتفال بالروح التى تقود كل هؤلاء الفنانين والتى هى روح الحركة .

وكذلك كان الحال فى آسيا ، فان اساتذة المعابد المجهولين واساتذة كل ماتحتويه هذه المعابد قد طبعوا كل فكرة بذلك الطابع الذى يذكر بالموت .

أما فى أفريقيا فقد بقيت هذه الروح أساساً لحضارة كاملة . ففيها أيضا عاش أساتذة كبار لم تكن لديهم فكرة ثابتة لإظهار شخصيتهم ولكنهم أناس بسطاء امتازوا بالصبر والحكمة والمهارة .

وإننا إذا ما نظرنا إلى الفن الفرعونى لوجدنا ما يدل على صرامة القانون وعلى أنه لم يكن مسموح للفنان بأن يظهر أحاسيسه الخاصة.

أنظر إلى أى تمثال نحته المصريون القدماء ، ودقق النظر فى داخل عينيه ، ولسوف يخيل لك أنك تصل إلى نهاية العالم . ولسوف ترى أن حالته وشكله يشبه الموت . وإنك تجد فى هذا التمثال حنانا وجمالا ، ولكنك لاتجد فيه مايدل على تظاهر الفنان الذى صنعه أو مايدل على تعاظمه . وستجد أن يد الفنان لم تتعد قيد أنملة حدود القانون الفنى الذى كان سائدا إذ ذاك والذى كان يخضع له الفنان وهذا شىء عجيب معناه أن المصريين القدماء كانوا فنانين افذاذا عباقرة .

ولقد انتقلت هذه الروح إلى أوروبا وتخطت بلاد اليونان وامكن اخراجها بصعوبة من إيطاليا ، ولكنها هربت بعد أن تركت نهرا من الدموع أمامنا وقد هدمنا جزءا من هذه الروح واكلنا جزءا آخر كما نأكل الطعام وركعنا أمام هؤلاء الأساتذة واستعملنا طرقهم وادخلناها فى الشعر والموسيقى والرسم والنحت والعمارة كما هى دون تغيير أو تعديل . وعندما أبعد الجهل الروح الطيبة الشفافة التى كانت تسيطر على عمل الفنان ويده وحلت محلها روح مظلمة أخذ كل انسان يصيح قائلا .. هذه هى النهضة . بينما كان الرسامون والموسيقيون والمثالون ينافس بعضهم بعضا كل فى مهنته . وهكذا ظهرت لوحات لوجوه جامدة ذات عيون

غائرة وأفواه معوجه وأصابع فى أشكال غريبة إلى غير ذلك . وكلها ملونة أسوأ تلوين . وكلها خطوط مضطربة كأنها أشباح المجانين الثائرين . وكل هذا بعيد كل البعد عن هدف الفن وإغراضه لأن الفنان يجب أن يكون مرشدا ومعلما وليس عليه أن يكون منقاداً لأى شىء .

إن الحديث عن الماريونيت مع كثير من الرجال والنساء يجعلهم يضحكون ويسخرون . فانهم سرعان مايفكرون فى تلك الخيوط وفى تلك الحركات المتقطعة ويقولون هذه عرائس مضحكة . ولكن دعونى أقل لهم شيئا عن هذه العرائس . دعونى أقل لهم أنهم سلالة أسرة عريقة نبيلة من الصور كانت قد صنعت فى الأصل فى صور الآلهة . ولم تكن وقتئذ فى حاجة إلى خيوط معدنية تحركها أو تسندها ولم تكن تتكلم من خلال أنف إنسان مختبىء لا يراه أحد .

هل تظنون ياسيداتى وسادتى أن الماريونيت كانت دائما بهذا الحجم الصغير ؟ كلا ياسادتى . لقد كان للماريونيت صوره وشكل أكمل من شكلها الحالى .

هل تعتقدون أن هذه العرائس كانت تتحرك فى منظر صغير مساحته لا تتجاوز الستة أقدام ؟ وهل تعتقدون أنها كانت تسكن فى بيت صغير ذى أبواب ونوافذ صغيرة كبيوت عرائس الأطفال ؟ .

يجب أن تبعدوا عن أذهانكم كل هذه الأفكار ودعونى أحدثكم عن مساكنها .. لقد كانت مملكتها الأولى فى آسيا على شواطىء نهر الكنج حيث شيدت دارها الأولى وهى قصر فسيح له أعمدة تجرى المياه بينها وتحيط بالقصر حديقة غناء مملوءة بالزهور وتزينها النافورات . حدائق لا تصل إليها أى ضوضاء ويكاد لا يتحرك فيها شىء . ولكن فى غرفات هذا القصر الرطبية كانت تتحرك دون هوادة عقول الخدم ، وكانت تلك العقول تعمل بعض الأشياء لتجيد تلك الروح التى امدتها بالحياة . ثم كانت بعد ذلك تقام الحفلة التى كانت تشترك فيها العرائس وأثناء هذه الحفلة كانت تبدو أمام عيون العابدين السمر رموز كل الأشياء الموجودة فوق الأرض . مثل رمز الشجرة الخضراء ورمز التلال ورمز المعادن الثمينة التى تحتويها بطون الجبال ورموز السحب والريح وكل شىء يتحرك .

ورمز الفكر ورمز الحيوان ورمز بوذا إلى غير ذلك . ثم تصل العروسة التى هى الماريونيت التى تضحكون منها الآن جميعاً . إنكم تضحكون لأنه لم يبق منها إلا ضعفها . إنها تأخذ الضعف عنكم . ولكنكم ما كان لكم أن تضحكوا منها لو أنكم قد رأيتموها أيام مجدهاوعزها فى العصر الذى دعيت فيه لتمثيل بنى الانسان فى الحفلة الكبرى .

وأننا إذا ما ضحكنا وسخطنا على ذكرى الماريونيت يجب أن نضحك من التقاليد والعقائد التى حطمناها .

وبعد قرون قليله سوف نجد قصرها قد تهدم وقد تحول ، لامن معبد إلى مسرح ولكن إلى شىء بين المسرح والمعبد تفقد فيه كل عظمتها وضحتها وينصحها الأطباء بمعالجة نفسها فتجيبهم الماريونيت بقولها . ولكن من أى شىء اخاف ، فيردون عليها بقولهم ، يجب أن تخافى غرور الناس . فتفكر وتقول ولكن هذا هو ما فكرت فيه ، ويجب ان اخشى ذلك . ثم توجه عينيها إلى السماء وتطلب رأى الأطباء فى ذلك . .

ودعونى أقل لكم من الذى جاء لازعاج هذا الجو الهادىء الذى كان يحيط بها . .

يحكى أن الماريونيت ذهبت للسكنى على شواطىء الشرق الاقصى واتت امرأتان لرؤيتها ، فاحست بالغرور واعتقدت بانها مرغوب فيها . وارادت أن تكون رمز قدسية الانسان . وما أن فكرت فى ذلك حتى قامت بتنفيذ رغبتها وارتدت احسن ملابسها ونجحت فى أن تدخل العجب فى نفوس المتفرجين . . هذه هى القصة . واول ذكرى من ألذكريات الخاصة بالممثل فى الشرق حسب ما جاء فى الاساطير .

ويقال أن الاعشاب التى لافائدة منها تنمو بسرعة . وهكذا الحال بالنسبة للمسرح الحديث الذى نبت فى اسرع وقت . فان صور عرائس الماريونيت اصبح لها قليل من المعجبين وأصبح التمثيل آليا وشيئا مستحدثا .

وباختفاء عرائس الماريونيت وظهور النساء على خشبة المسرح جاءت تلك الروح الشريرة التى هى الفوضى .

هل ترى ياسيدى ما الذى جعلنى أحب ما يسمونه اليوم عروس الماريونيت واكره مايسمى بالحياة فى الفن ؟ .

انى أطالب بالحاح وباستمرار بعودة عرائس الماريونيت المثالية الى المسرح وعندما تعود ، وبمجرد ان تراها الجماهير فسوف تحبها وتقبل على مشاهدتها . .

فن الممثل السينمائي

الجزء الثاني

فسيفولد . ا . بودوفكين

Vsevold I. Pudovkin

ولد بودفكين ببلدة (بنسا) Pensa القريبة من مدينة ساراتوف Saratof فى عام ١٨٩٣ وهو مهندس كيمائى . وكما يحكى هو عن نفسه فقد اهتم بالسينما ودرسها بعد تجارب (كوليشوف) Kulesciof . وقد أهلته أعماله الأولى لأن يكون مساعدا وممثلا فى الفيلم الذى أخرجه پارستيانى Parestiani واسمه (أيام كفاح عام ١٩٢٠) وقد قام بعد ذلك بالتمثيل فى فيلم (الجثث الحية) من إخراج (أوسيب)Osep المأخوذ من قصة لتولستوى Tolestoi الذى كانت بطلته الممثلة (ماريا جاكوبينى) إنتاج شركة پروميتيوس Prometios عام ١٩٢٩ وفى فيلم (العصفور المرح)عام ١٩٢٣ ولقد تعاون مع كوليشوف فى فيلم (مغامرات السيد وست) إنتاج ميسجراب بوم Mesgrabpom عام ١٩٢٣ كما قام بالتمثيل فى دور صغير من قصة له اسمها (الأم) .

ويعتبر بودوفكين مع كل من (إيزنستاين) Eisenstein و (دوفشنكو) Dovsgenco و (شياوريللى) Ciaurelli من أكبر المخرجين السوفيتيين وشخصية من أكبر الشخصيات الفنية فى عالم السينما . وقد اتضح من تمثيله فى قصة الجثث الحية أنه ممثل عصى قدير . وأن السطور التالية مأخوذة من كتاب (الأفلام والأفلام الناطقة) Film-e- Fonofilm الذى ترجمه وقدم له أومبرتو بارپارو بمجموعة الأفلام الناطقة التى نشرتها دار النشر — الطبعات الإيطالية — روما ١٩٣٥ .

. . . .

بدأ اشتغالى بالسينما بطريق المصادفة ، فقد كنت حتى عام ١٩٢٠ كيماويا . ولكى أقول الحق إننى نظرا لاشتغالى بفنون أخرى كنت أعتبر السينما شيئا تافها حقيرا . وكنت كالكثيرين من أمثالى لا أسلم بأن السينما فن من الفنون . بل كنت أعتبرها شيئا أقل من المسرح . ولا يجب أن يدهش إنسان يمثل هذا

التصرف إذا علمنا أن السينما كانت فى ذلك العصر نوعا من التهريج ، ومع ذلك فانه لا تزال توجد حتى اليوم أفلام من هذا الطراز . وكانت هـذه الأفلام يطلق عليها فى ألمانيا اسم Kitsch .

وكانت موضوعاتها بدائية . وقد عرضت لإرضاء الأشخاص ذوى الأذواق الفاسدة الذين كانوا يترددون على تلك الحفلات الرخيصة التى كانت تنتهى دائما بربح جسيم للمنتجين . وأن الطرق التى كانت تستعمل فى إنتاج أفلام من ذلك النوع لم تكن تمت بأية صلة للفن . وكل ماكان يهتم به منتجو مثل تلك الأفلام هو عرض أكبر عدد من الفتيات الجميلات وتصويرهن فى جميع الأوضاع الممكنة ، ومكافأة بطل الفيلم أكبر مكافأة باعطائه دورا من أكبر الأدوار وكانت هذه الأفلام تنتهى عادة بقبلة طويلة ختامية . وليست هناك غرابة إذا لم يكن لأى فيلم من تلك الأفلام أى أثر جدى .

ولكن مقابلة عرضية وقعت لى مع شاب رسام وكاتب سينمائى هو كوليشوف جعلتنى أعرف آراءه وأفكاره وجعلتنى أغير تغييرا كليا وجوهريا وبسرعة غريبة كل آرائى عن السينما . وقد عرفت منه معنى كلمة المونتاج . وهى كلمة كان لها تأثير كبير فى تطور فننا السينمائى . وقد أصبحت آراء كوليشوف فى الوقت الحاضر فى حقل المعارف السينمائية بسيطة كل البساطة ويعلمها الجميع ، فقد كان كوليشوف يقول :

« يجب أن تكون فى كل فن مادة . ثم طريقة لاستثمارها . مادة تتفق مع نفس الفن الخاص بها ومن طرازه . فإن مادة الموسيقار هى النغمة التى يؤلفها فى الإيقاع أما مادة الرسام فهى الألوان التى يؤلف بينها فوق اللوحة . وإذا كان ذلك كذلك فما هى ياترى المادة التى يمتلكها المخرج السينمائى ، وما هى طرقه فى استثمار هـذه المادة وتشغيلها ؟ »

يرى كوليشوف أن المادة فى العمل السينمائى تتمثل فى قطع الشريط السينمائى مطبوعة . وأن طريقة تشغيلها والتوليف بين هذه المادة تتمثل فى توصيل هذه القطع بعضها ببعض حسب نظام ابتكارى . وقد كان يقول . إن الفن السينمائى لا يتمثل

فى أخذ لقطات الممثلين والمناظر الفردية . وأن هذا العمل ما هو إلا إعداد للمادة .

ويبدأ فن الفيلم عندما يضع المخرج نظاما لمختلف قطع الفيلم المصورة. وأن عملية توليفها ولصقها ببعضها بطريقة بدلا من طريقة أخرى وبترتيب بدلا من ترتيب آخر يعطى نتائج مختلفة .

ولنفرض مثلا أن لدينا ثلاث قطع من الفيلم .

فى القطعة الأولى وجه يضحك . وفى الثانية وجه مذعور . وفى الثالثة مسدس موجه إلى شخص ما .

فاذا لصقنا هذه القطع الثلاثة بنظام مختلف . . ولنفرض أولا أن نضع فى المقدمة الوجه الذى يضحك ثم المسدس ثم الوجه المذعور .

ولنفرض مرة أخرى أننا وضعنا فى المقدمة الوجه المذعور ثم المسدس ثم بعد ذلك الوجه الضاحك .

فاننا فى الحالة الأولى يبدو لنا أن صاحب الوجه الضاحك هو رجل جبان . أما فى الحالة الثانية فانه يبدو لنا أنه رجل شجاع .

إن هذا المثال هو لا شك مثال غير ناضج . ولكننا إذا نظرنا نظرة جدية إلى الأفلام الحديثة أمكننا أن نرى أنه بواسطة المونتاج الجيد يمكن الحصول على أحسن التأثيرات فى الجمهور .

ولقد قمنا أنا وكوليشوف بعمل تجربة هامة فأخذنا من أحد الأفلام القديمة منظرا كبيرا لوجه الممثل المشهور (موجوسكين) واخترنا وجوها أخرى لممثلين لا تعبر عن أى إحساس . ثم جمعنا هذه الوجوه المتقاربة الحجم والمتشابهة ثم لصقناها مع قطع أخرى من الشريط فى ثلاثة أوضاع مختلفة .

فى الحالة الأولى وضعنا وجه موجوسكين وتليه صورة طبق الحساء . ونتج من ذلك أن الممثل كان ينظر إلى طبق الحساء .

وفى الحالة الثانية وضعنا وجه موجوسكين وتليه صورة لصندوق الموتى تمدد فيه امرأة ميتة .

وفى الحالة الثالثة وضعنا وجه موجو سكين وتليه صورة فتاة صغيرة تلعب بإحدى اللعب التى تمثل دباً .

وعندما عرضنا النتائج على جمهور يجهل سر هذه التجارب حصلنا على نتائج مدهشة . فإن الجمهور تحمس كل التحمس لمهارة الفنان وأعجبته طريقة تفكير الممثل وهو ينظر إلى طبق الحساء .

وفى المرة الثانية تأثر الجمهور لألم الممثل وهو ينظر إلى المرأة الميتة .

وفى المرة الثالثة أعجب الجهور بنظرة الممثل السعيدة التى كان ينظر بها إلى الفتاة الصغيرة التى كانت تلهو بلعبتها .

ولكننا كنا نعلم أن وجه الممثل كان هو بذاته فى الحالات الثلاث .

ومع هذا فإن التوليف بين اللقطات المختلفة بترتيب أو بترتيب آخر لا يكفى ويجب أن نعرف كيف نلاحظ ونعمل . أى أن نلاحظ طول اللقطات . لأن التوليف بين قطع مختلفة الأطوال ينتج عنه أثر مماثل لذلك الأثر الذى يحدثه التوليف بين الأطوال المختلفة فى الموسيقى .

ويجب أن نوجد الانسجام والتناسق فى الفيلم وأن نفهم معنى وأثر تتابع اللقطات .

إن اللقطات الصغيرة التى تتتابع بسرعة تنتج الاثارة ، فى حين أن اللقطات الطويلة تحدث حالة من الهدوء والسكينة . وأن المقدرة على إيجاد الترتيب اللازم لوصل قطع الفيلم وإيجاد التناسق اللازم للربط بينها معناه الجدارة والتأهيل لشغل مهنة الإخراج . وهذا الفن نطلق عليه اسم فن المونتاج أو المونتاج البنائى . وإننى بواسطة المونتاج وحده أستطيع حل مشاكل معقدة مثل مشكلة توجيه الممثلين .

وإن المسألة التى أعتبر أن فيها أكبر خطر على الممثل الذى يعمل بالسينما هى

الإلقاء المسرحى . فإننى أعمل فقط بمادة حقيقية . وهنا هو مبدئى وأرى أنه من المستحيل أن أظهر مياها حقيقية وأعشابا حقيقية وأوراقا حقيقية ، ولحية صناعية وقورة ملصقة بوجه ممثل . على أساس حركات وإشارات مسرحية ، لأن هذا مخالف لأبسط المبادىء العلمية .

ولكن ماذا يجب عمله . إن العمل مع ممثلى المسرح هو شىء غاية فى الصعوبة فإن هؤلاء الناس يعرفون كيف يعيشون من الإلقاء إلى حد أنه يندر وجود من يقوم منهم بالتمثيل السينمائى ولا يستعمل طريقة الالقاء المسرحى .

ولذلك فإنى قد صممت على ألا أعمل إلا مع أناس لم يعملوا قط فى المسر ولا فى الأفلام . وقد توصلت بواسطة المونتاج إلى نتائج مرضية . (١)

ومما لا شك فيه أنه لاستعمال هذه الطريقة يجب على الإنسان ان يكون لديه كثير من المهارة والدهاء . ويجب عليه ابتكار الآف الخدع لايجاد الأثر المطلوب على وجه الممثل الغير المهنى . ثم اختيار اللحظة المناسبة لتصوير اللقطة . ففى فيلم (عاصفة على آسيا) مثلا كان يجب على أن أوجد منظرا لجماعة من المغول ينظرون بنهم وشراهة إلى ثعلب ثمين فاستخدمت أحد العرافين ، ولقطت صور وجوه المغول الذين كانوا يحدقون فى وجهه ، وقد لصقت تلك اللقطة باللقطة التى كان يظهر فيها الثعلب وهو متدل بين يدى البائع . وقد كان أثر ذلك عظيما .

وفى مرة أخرى اضطررت إلى إضاعة وقت كبير ومجهودات لايمكن وصفها للحصول من أحد الممثلين على ابتسامة طبيعية . ولم أكن لأنجح لأن ذلك الممثل الغير المهنى كان قد بدأ يمثل (مثل ممثلى المسرح) ولما أخذت فى تصويره بينما كان يضحك بمرح على أثر سماعه لإحدى النكات كان يعتقد أن آلة التصوير مغلقة وإننى لا أقوم بتصويره .

---

(١) فى كتابه الاخير (الممثل فى الفيلم) الذى سننشر منه بعض الاجزاء ، يعود بودوفكين الى هذا الموضوع فى الفصل المسمى (العمل مع غير المهنيين) الذى يعتبر فيه هذه الطريقة طريقة خاصة . وليست طريقة مطلقة . وفضلا عن ذلك يرى انها تسهل عمل المهنيين . وفى كتابه (فى خدمة الماريونيت المثالى) المطبوع فى مدينة روما عام ١٩٤٤ قد أشرت إلى امكان الاستفادة من تقسيم أنواع الممثلين تقسيما علميا حديثا عند اختيارى لهم .

وإننى أعمل باستمرار لتحسين هذه الطريقة وأومن بمستقبلها العظيم . ومما لا شك فيه أن الانسان إذا اتبع هذه الطريقة يستطيع أخذ لقطات قصيرة ، كل منها على حدة . وفى هذا يتمثل فن المخرج ، إذ يعمل بواسطة المونتاج شيئاً كاملا وحياً من هذه اللقطات القصيرة . ولم يحدث لى قط أننى ندمت على اتباع هذه الخطة .

لقد عملت دائماً وفى معظم الحالات مع ممثلين من عرض الطريق . وإننى راض كل الرضاء عن النتائج التى حصلت عليها . كما أننى فى فيلمى الأخير قد استخدمت فى التمثيل بعض المغول وهم جماعة بعيدون كل البعد عن المدنية . وفضلا عن ذلك فإنهم لم يكونوا يفهمون فى أغلب الأحيان ما أقوله لهم بلغتى . ورغما من ذلك فإنه يمكن مقارنة هؤلاء المغول بأحسن الممثلين وأبرعهم لأنهم كانوا بعيدين كل البعد عن الطموح إلى أكاليل الغار توضع على جباههم عند نجاحهم .

ولكى أختم هذا المقال القصير أريد أن أقول لكم شيء عن رأيى فى مسألة أكثر تعقيدا لاقيتها فى المدة الأخيرة ، وهى مسألة الفيلم الناطق . إننى أعتقد أن مستقبل الفيلم الناطق سيكون مستقبلا مجيدا . ولكننى إذا ما قلت الفيلم الناطق فإننى لا أفكر فى الأفلام الناطقة التى يكون فيها الحوار وجميع التأثيرات منطبقة تمام الانطباق مع الصور المرئية على الشاشة إذ أن هذه الأفلام ليست سوى نوع من المسارح المصورة ولا شيء غير ذلك .

إن هذه الأفلام لها أهميتها فى الوقت الحاضر . وسوف تلفت إليها أنظار الجماهير وانتباهها ، ولكن إلى مدى قصير . وأن المستقبل الحقيقى ينتظر نوعا آخر من الأفلام الناطقة .

وإنى أتوقع وجود أفلام تتفق فيها الأصوات البشرية والضجيج مع الصور المرئية على طريقة الموسيقى حيث يمكن أن تؤدى نغمتان أو أكثر إلى النغمة المطلوبة . وأن الفرق الوحيد بين طريقة هذه الأفلام والطريقة المتبعة فى الوقت الحاضر هى أن الرقابة على الصوت سوف تكون فى يد المخرج وحـــده . وكل أصوات العالم بأجمعه من غمغمة الإنسان إلى صيحة الطفل وإلى دوى انفجار

سوف تدخل فى الفيلم الناطق الذى سيصل إذا ماحسن استعماله إلى أسمى الدرجات التى لا يمكن توقعها .

إننى أستطيع أن أجمع صراخ الإنسان إلى زئير الأسد وفى إمكان لغة السينما أن تحصل على القوة والمقدرة التى تتوافر فى الأدب .

وليس من الواجب قط أن نظهر على الشاشة رجلا ونجعل كلماته تنطبق مع حركات شفتيه تمام الانطباق فإن هذا ما هو إلا تقليد غير كامل للحقيقة يرجع إلى خدعة بارعة وليست له أهمية فنية . ولقد سألنى فى يوم من الأيام صحفى ألمانى من برلين قائلا . ألا تعتقد أنه كان من الخير فى فيلم (الأم) مثلا أن نسمع بكاء الأم عندما ترى جسد زوجها الميت ! ؟ فأجبته قائلا إذا كان ذلك ممكنا لكنت فعلت ذلك . إن الأم تجلس إلى جانب الجثة والجمهور يسمع بوضوح تنقيط المياه فى الوعاء ثم يأتى بعد ذلك منظر جثة الميت والشمعة موقدة إلى جانبها . وهنا يسمع بكاء خافت .

هكذا أتصور الصوت فى فيلم من أفلامى وأستطيع أن أراهن أن هذا الفيلم سوف يبقى فيلما عالميا لأن الكلمات والأصوات الغير المنطبقة مع الحركات يمكن ترجمتها وآداؤها فى كل بلد من البلاد .

ختام واستدراك :

(ا) إن الأسس الجديدة للسينما أى إمكان تحريك ونقل آلة التصوير السينمائى (الكاميرا) ـ و (الميكروفون) يجعل مما لا فائدة فيه ذلك العمل المضنى الذى يعمل فى المسرح بسبب المسافة الكبيرة التى تفصل بين خشبة المسرح والنظارة . وهكذا لن تكون هناك حاجة لتنقلات الصوت فى المسرح والالقاء المسرحى والحركات المسرحية والماكياج المبالغ فيه .

(ب) ونتيجة لذلك يجب ألا تستعمل الطريقة المسرحية فى استخدام الممثل السينمائى كما أن تنوع الأدوار التى يمكن تنفيذها مع تغيير الخصائص والمحافظة على

المظهر الخارجي ولو في الملامح الخارجية - كما كان يفعل أريك فون ستروهايم - يجب أن تتفق مع تنوع الطابع وخصائص الشخصية ، ومع المحافظة على المظهر الخارجي الدائم في الملامح الجوهرية . ويمكن عمل ذلك أيضاً لابراز طابع الشخصية مع تغير الظروف كما يفعل شارلي شابلن .

(ج) نتيجة لذلك تتغير طريقة استخدام الممثل السينمائي عن طريقة استخدام الممثل المسرحي . وتتوقف الأدوار المتنوعة التي يقوم بها الممثل على مختلف خصائص الشخصيات التي يقوم بتمثيل أدوارها .

(د) عندما نستبعد الوسائل المسرحية المبالغ فيها مثل (الماكياج — الحركات — الإشارات — الإلقاء) سرعان ما يحصل الممثل على إمكانيات لم تكن لتخطر ببال رجال المسرح من قبل .

إمكان وضع طرق جديدة للإلقاء تكون أقرب إلى الواقع . وتكون أقرب شيء إلى صفات الأحياء في مختلف الظروف . وأن الممثل السينمائي يبرز على أساس هيئته الخارجية وعلى أساس مختلف مواقفه في مختلف الظروف . ولهذا كانت السينما أقرب إلى القصة منها إلى الدراما .

(هـ) ينتقل الممثل المسرحي من مرحلة الاعداد الثقافي — إلى السينما — في كل ما يتصل بالعمل الانشائي لإيجاد أسلوب موحد . وذلك حسب تعاليم مدرسة ستانسلافيسكي .

(و) كل هذه الوسائل التي قدمتها الثقافة المسرحية للممثل لكي يصل إلى حد الكمال يجب أن تنتقل إلى السينما . فأولا يجب أن تتسع أعمال البروفات المقصود بها إعطاء الممثل كل الحالات الممكنة حتى تستوعب تعليمات المخرج وتوجيهاته الفنية .

(ز) أن مونتاج تمثيل الممثل أي الجمع بين اللقطات القصيرة المأخوذة كل منها على حدة وفي أمكنة مختلفة وعرضها على الشاشة ليس إلا عملا من أعمال المخرج يريد احلاله محل الالقاء . ولكنه طريقة جديدة من طرق السينما الخاصة لنقل

هذا التمثيل . ولهذا الأمر أهمية كبرى للشمل السينمائى شأنه فى ذلك شأن الصناعة الفنية المسرحية بالنسبة للممثل المسرحى .

(ح) يستنتج من ذلك إذاً أن الثقافة اللازمة للممثل السينمائى سوف تبلغ درجة الكمال عندما يعرف الممثل معرفة أكيدة من المونتاج وطرقه العملية المتنوعة . وقد كان المعتقد خطأ أن هذا يجب أن يكون من عمل المخرج وحده .

(ط) لا يجب أن ينفصل تمرين الممثل على مختلف أعمال الفيلم الذى يشترك فيه . منذ إعادة النظر فى التقطيع (الديكوباج) حتى آخر مرحلة من مراحل المونتاج .

(ى) يجب على الممثل المثقف الذكى أن يجتهد أثناء عمله بالفيلم فى أن يجد طرقا للإلقاء والتمثيل والمونتاج تزيد فى التأثير كما كان الحال بالنسبة للممثل فى أيام الفيلم الصامت .

ولا يجب عليه أن يؤمن بتلك القوى الرجعية فى الإخراج التى تحاول تطبيق الطرق المسرحية التى هى ضد السينما على خط مستقيم .

بيلا بالازس

Bela Balazs

١٨٨٤ - ١٩٤٩

حكم :

لقد كان لكل حيوان دائماً جسمه الخاص وغريزته الخاصة ولم يعش أى حيوان قط فى شكل حيوان وميزة حيوان آخر . وأن كل جسم يحدد طبيعته مهما كان الحكم الذى يصدره على شكله المختصون .

وإذا كان ذلك صحيحاً فسوف يكون صحيحاً إلى الأبد ولسوف يبقى نتيجة لذلك علم هو علم الهيئة .

هــذا ماقاله (ارسطو) وننقله نحن عن (جويته) Goethe فى كتابه (معلومات عن الهيئة)

. . . .

يعتبر بيلا بالازس من بين علماء السينما وأصحاب النظريات السينمائية . كما يعتبر أيضا أحد الأعلام البارزين بل يمكن أن يقال أنه أول من مهد السبيل لشاعرية الفيلم . وقد نقلنا الصفحات التالية من كتابه الموسوم (هيئة الإنسان) Der Sichbare mensch المطبوع فى مدينة هامبورج عام ١٩٢٤ .

. . . .

لاشك أن المخرج السينمائى بمجرد أن يختار الممثل يكون قد نظم (قصيدة شعرية) ويكون قد أعطى لتخيلاته صورة نهائية جوهرية . أما المخرج المسرحى فإنه يجد الشخصيات والصفات محددة تمام التحديد فى نص الدراما . وليس عليه إلا أن يبحث عن الممثل الذى يليق بالصورة الخيالية التى صــورها المؤلف فى مسرحيته .

وتمتاز الشخصيات بما تقوله بعضها للبعض الآخر فى الحوار .

أما فى الفيلم فإن منظر الممثل يعين صفته منذ أول لحظة من ظهوره . وليس على المخرج السينمائى أن يبحث عن مفسر يقوم بأداء الأدوار كما يحصل فى المسرح، بل يجب عليه أن يذهب بنفسه للبحث عن الصفات والخصائص . وأنه هو بنفسه الذى يخلق الشخصية بحسن اختياره . وهكذا فإنه كما يتخيل هو تظهر الشخصيات أمام الجمهور الذى ليست لديه السبل للمقارنة أو المراقبة .

ولما كان الممثل السينمائى يجب أن يمثل كل شىء بمظهره وشكله . أى أن يمثل صفات الجنس والعنصر وصفات الفرد . فإن تمثيله يجب أن يجد من يسهله له ، أى أنه من الواجب أن يقع الاختيار على ممثل لا يكون فى حاجة لتمثيل الصفات العنصرية ، ولكن يجب أن تكون متوفرة فيه هذه الصفات ، والذى يستطيع دون خوف أو تردد أو احتياط أن يكرس نفسه لتمثيل الجانب الفردى فى الشخصية .

ولا يجب على الممثل أن يجهد نفسه بالتعبير بوجهه عن شىء لا يتفق مع شخصيته وإلا كان شأنه شأن الشعر المستعار الذى لا ينطبق مع الرأس الذى يوضع فوقه . وأن الحركات اللازمة يجب أن تكون غريزية فيه ويجب أن يكون تمثيله وإلقاؤه طبيعيا .

خطر المبالغة فى لبس صفات الشخصية :

إن الممثل الذى يقع الاختيار عليه يجب ألا يكون من طراز مبالغ فيه حتى لا تعطيه هيئته منذ النظرة الأولى الصفة الجامدة التى تجعله يبدو كأنه تمثال منحوت . وأن التشريح يجب أن يترك مكانا للهيئة والملامح وإلا لأصبح الممثل كالجندى الذى يرتدى فوق جسده درعا فولاذيا فلا يصبح كفؤا لتمثيل الحركات الخارجية والأحاسيس الداخلية . وقد وقع فى هذا الخطأ كثير من المخرجين الأمريكيين الذين يعطون وزنا كبيرا لاختيار الممثلين الذين من طراز مبالغ فيه . ومما لاشك فيه أن هذا التجميد فى صفة الممثل الظاهرة على وجهه قد يكون لها جاذبية خاصة فى التمثيل الهزلى أو تمثيل الأشياء الغير الطبيعية .

الملابس والرموز الأخرى :

إن إيجاد المعيار الصحيح لاختيار الممثل اللائق ليس أمراً سهل المنال . بل يعتبر من أصعب واجبات المخرج وأكثرها تعقيدا . لأن كل صفة فيه يجب أن تكون موجودة أيضا فى ملبسه ومظهره . وإننا نصدر آراءنا على الفيلم حسب العوامل الخارجية دون غيرها . ولما كانت لاتوجد كلمات تساعدنا على فهم صفات شخصية الممثل فإن كل صفة يجب أن تحمل معها ما يرمز إليها ، وإلا لما أمكننا أن نفهم معنى تمثيله وحركاته . فيجب علينا والحالة هذه أن نرى فى الإنسان ما يفكر فيه . وأن الملابس فى السينما لها أيضا أهميتها وشأنها فى ذلك شأن ملابس البلياتشو أو المهرج فى التمثيليات الصامتة التى تعتمد على التمثيل بالحركات دون الكلام (البانتومين) **Pantomine** إذ أنها تكشف أمامنا الصفات منذ البداية .

ومما لاشك فيه أن ذلك يكون له أثره فى بعض الأوساط إذ يدل رفع ياقة الجاكيت على أن مرتديها شخص شرير . أو منظر سيجارة فى فم امرأة للدلالة على انحلال أخلاقها وسوء سلوكها . ولو أن هذا ليس صحيحا دائما . لأن كل فن يستخدم مثل هذه الرموز كما يدل السواد على الحداد والبياض على البراءة . وليس ارتداء هذه الثياب بتلك الألوان مقصوداً به تمييز الشخصية ، بل إن هذه هى طريقة مختصرة لإعطاء فكرة عامة .

وأن المظاهر الخارجية المميزة قد تدل مع ذلك بوضوح أكثر مما تدل عليه العلامة المميزة لطائفة من الطوائف ، وخاصة فى السينما . إذ تتحول إلى تعبيرات عن الصفات الفردية . ولو أن الأشخاص الذين لديهم فكرة عن الثقافة وفن الكلام يخالفون هذا الرأى ولا يعطون أهمية كبيرة للصفات والمظاهر الخارجية .

ولكن الممثل الذى لا يتكلم يصبح بكل جسده وحدة تعبيرية متكاملة . وكل ثنية فى ملابسه يصبح لها ما لتجعيدة فى وجهه من الأهمية . ونحن من جانبنا نحكم على صفة الممثل من وجهه سواء أكان المخرج قد أراد أن يعطيه هذه الصفة أم لا .

جوتيه والفيلم :

أرجو أن يسمح لى هنا بأن أنقل بعض كلمات من أقوال جوتيه الذى كتب فى كتابه (إضافات إلى معلومات عن الهيئة) عن هذا الموضـــوع بطريقة فذة إذ قال :

« ما هى المظاهر الخارجية فى الرجل ؟ مما لاشك فيه أنها ليست هيئته العارية ولا حركاته التى تبدو منه عن غير قصد وتدل على قواته الدفينة وحركاتها .

إن حالة الشخص وعاداته وخواصه وملابسه كلها تغير الشخص وتلبسه . وأن التوغل فى صميمه من خلال كل هذه الأشياء وإيجاد نقط ارتكاز فى هذه العناصر الخارجية لمعرفة جوهره منها ، يبدو أنه أمر صعب بل قد يكون مستحيلا . ومع ذلك فلنحاول . . إن كل ما يحيط بالرجل لا يؤثر عليه فحسب بل يؤثر أيضا على كل ماحوله . وهكذا فإن الملابس والأشياء المنزلية فى مقدورها أن تكشف صفة من صفات الرجل ما فى ذلك شك . وأن الطبيعة تخلق الرجل وهو يحولها وهذا التحول هو مع ذلك شىء طبيعى .

إن الرجل الذى يجد نفسه فى هذا العالم الفسيح يحيط نفسه دائماً بعالم خاص به يتفق مع صفاته وشخصيته .

وليس لدينا ما نضيفه إلى أقوال جوتيه هذه إلا أن نقول أن الهيئة العامة لوجه من الوجوه عرضة للتغيير من لحظة لأخرى بسبب خطوط ملامحه التى تحول شكله العام إلى شكل خاص وتكسبه صفة خاصة .

وأن هيئة الملابس والبيئة ثابتة وليست كوجه الإنسان ولذلك يجب أن تكون لدينا حيطة ومعرفة دقيقة لإعطاء هذا المنظر الثابت (أى الملابس والبيئة) تلك الملامح التى لا تتعارض مع الحركات الحية المتحركة .

حول الجمال :

إن الممثل السينمائى يجب أن يكون جميل الصورة أو جـــذاباً . وأن هذا الشرط الذى ليس ضروريا فى الممثل المسرحى هو من ألزم الأمور فى عالم السينما . — وهذا هو رأى علماء الجمال — ولذلك فإنه من المعروف بالتجربة كما يقولون أن كل ما يهم فى السينما ليست الروح والفكرة وليست الأشياء ذات المغزى والفن الصحيح بل أن الذى يهم هو الشىء الخارجى البحت والزخرفة . وإذا ما قدر لجوتيه أن يعيش لرد عليهم قائلا :

كونوا مطمئنين . إن السينما لا تعرف أشياء خارجية بحتة ولا أية زخرفة . وذلك لأن كل ما هو داخلى فى السينما يجب أن ينكشف من ظاهره . ولذلك وجب أن نجد فى كل عامل خارجى عاملا داخليا حتى فى الجمال .

إن جمال الملامح يؤثر فى الفيلم كتعبير شكلى ، وأن الشكل التشريحى يعمل عمل الهيئة . وأن عبارة الفيلسوف (كانت) Kant (أن الجمال هو رمز الخير) تتحقق فى الفيلم . وحيثما تحكم العين بوجود الجمال يكون الجمال موجودا . وأن بطل الفيلم يجب أن يكون جميلا فى ظاهره لأنه جميل أيضا فى باطنه . ولكن بالرغم من ذلك فإن هذا الجمال الكبير هو عامل من العوامل الزخرفية وحلية قائمة بذاتها وقد تعيش فى بعض الأحيان حياة مستقلة عن حياة الشخص الذى يمتلكه وهذه الحياة لا تعيش فى الحركة . وكما يقول (بودلير) Baudelaire فى كتابه (الجمال) Beauté « إننى أكره الحركة التى تنقل الملامح من مكانها »

توجد أنواع من الجمال تمتص الملامح وتخفيها ، ونجد منها الشىء الكثير فى الأفلام الأمريكية . وأن شكل تشريح الوجه وملامحه فيه كثير من النور والوضوح حتى تكاد تطغى هيئته على كل شىء آخـــر . وصحيح أيضا أن معظم الفنانات السينمائيات منمثيلات (أستا نيلسون) Asta Nilson وبولانجرى Polanegr لسن من الجمال فى شىء ، وهكذا كان اختيار الممثل حتى من وجهة النظر هذه شيئا غاية فى الصعوبة .

الوجه الخاص :

لا . . ليس كل وجهنا هو لنا . وأن كل ما فى ملامحنا من خطوط وصفات هو ملك عام لأسرتنا وعنصرنا وطائفتنا ولا يمكن تمييزه من النظرة الأولى . ومع ذلك فإن مثل هذه المسألة هى من ضمن المسائل الأكثر أهمية من الجانب النفسانى . فكم طراز للإنسان ، وكم شخصية له ، وكم فردية عنده ؟ وقد حاول بعض الشعراء من قبل تفسير هذه العلاقة من الناحية النفسانية . ولكن مثل هذه العلاقة لا يمكن رؤيتها بوضوح فى هيئة الإنسان وفى حركاته . ولكننا نستطيع رؤية ذلك بواسطة السينما أكثر مما نراه بواسطة أشعـــار الشعراء وقصائدهم الجميلة .

وللسينما فى هذا الحقل رسالة تفوق بكثير الرسالة الأدبية وتستطيع السينما أن تقدم موادا لا يمكن تقديرها .

الأجناس الأجنبية :

إن الأفلام التى يمثل فيها أناس من أجناس أجنبية كالعبيد السود والصينيين والهنود ورجال الاسكيمو هى أفلام عظيمة الأهمية إلى حد بعيد ، إذ نرى فيها فى بعض الأحيان بوضوح الملامح التى لا تختلف باختلاف الشخص بل باختلاف الجنس والعنصر . وفضلا عن هذا فإننا نلاحظ فى الأجناس الأجنبية بعض هيئات بدائية لانجد فيها أى شبه بنا . ولكن تعبيراتها وملامحها التى لا نفهمها لأول وهلة أكثر غرابة وادعى للعجب لأننا لم نشاهد مثلها من قبل .

وأن ملامح وجه ممثلة هندية قد أثرت فى نفسى تأثيرا لاأنساه فى إحدى المرات لأن هذه الممثلة كانت تبتسم باستمرار وهى تمثل امرأة حزينة حزنا عميقا على ولدها الميت . وأخيرا تبينت من هذه الابتسامة معنى التعبير عن الألم ، وكانت مع ذلك طبيعية وليس فيها شىء من التقليد والمحاكاة .

كيف يمكننا أن نفهم ملامح وجه لم تسبق لنا رؤيته من قبل ؟

إننا لن نستطيع قط أن نكشف أو نفسر هذا السر أو الأسرار الأخرى المتصلة بالهيئة مادمنا باقين فى حدود الهيئة والملامح وحدهما .

وكما أن فقه اللغة يستطيع مواجهة قوانين اللغة بعلم الصوت وحده فإننا يجب أن نحصل على المواد اللازمة لعلم جديد من علوم الهيئة بواسطة السينما .

الروح والمصير :

إن وجه الإنسان يحمل فى نفسه روحا ومصيرا ، وفى هذه العلاقة الواضحة وفى هذا التناوب بين بعض الملامح فى الوجه وبعضها الآخر يتصارع الطراز والشخصية فيما بينهما . أى تتصارع العناصر الموروثة والعناصر المكتسبة . وتتكشف أعمق أسرار الحياة الداخلية .

وقد يبدو الوجه منذ النظرة الأولى مختلفا عما هو عليه فى الحقيقة ، وقبل كل شىء يمكننا أن نلاحظ الطابع ، ومع ذلك فإن هذا الطابع فى مقدوره أن يكشف وجها آخر يختلف كل الاختلاف عن الوجه الأصلى . فقد يوجد أشخاص أشباه من جنس أو عنصر نبيل والعكس بالعكس . ونحن نلاحظ على الوجه كما نشاهد فى ميدان قتال مكشوف ، صراع النفس مع ما هو مقدر لها . وهذا ما لا يستطيع أى نوع من أنواع الأدب أن يكشفه لنا .

الشبه والشبيه :

إن الشبه هو الوسيلة الوحيدة لمعرفة الاختلافات الدقيقة والعميقة إلى أبعد الحدود . وفى هذا تتمثل جاذبية التمثيل الخاصة لمختلف الصفات بجسم مشابه . كما هو الحال بالنسبة لأخوين ، ففى مثل هذه الحالة يمكننا أن نرى بوضوح أين تتحرر النفس مما هو طبيعى فيها وتبدأ الفردية . وما أصعب الواجب الذى يلقى على عاتق ممثل يمثل دورى الشخصيتين .

إن السينما تقدم وسيلة فنية عجيبة لإيجـــاد الشخص الشبيه الذى قد يستطيع

فى الفيلم أن يحصل بواسطة التشابه المرئى على احساس بالواقعية أكثر من أى فن آخر .

إن جاذبية (الشبيه) Sosie تتمثل فى أنه يستطيع أن يحيا حياة أخرى غير حياته ، ولذلك كان من الظلم أن يحيا حياة واحدة . وأننى إذا ما احتبست فى داخل شخصيتى ولزمتها فلن أجرب كيف ينظر الآخرون إلى عيون غيرهم ، وكيف يقبل الآخرون بعضهم بعضا . وعبثا أذهب بين أناس غرباء فإننى أحمل معى دائما نفسى وأية ملاحظة يبدونها أشعر بأننى المقصود بها . ولذلك أريد أن أتبدل .

وفى هذا يتمثل حب الإنسان لأن يستطيع الحياة مجهولا . وأن يحيا حياة شخص آخر ، أى حياة شبيه به . وهنا تتمثل أعمق فكرة من الأفكار السيكولوجية . وهذا هو العامل السينمائى للموضوع . فإن هيئة الطابع الشخصى الداخلى تنفصل من جوها العرضى كما لو كانت قد قطعت بمقص .

التعبير بالملامح :

حدث فى إحدى المرات — فى فيلم فرنسى — أن قامت الممثلة (سوزان ديبريه) Susanne Després بالدور الرئيسى فيه . ولو أنهـــا لم تشترك قط فى التمثيل . . وكان الفيلم هكذا :

كانت ترى فى مقدمة قصيرة للفيلم امرأة متسولة قد يئست من مصيرها ووقفت إلى جانب فراش ابنها المحتضر . وهنا يظهر شبح الموت ويقول للأم « اننى سوف أريك الحياة المقدرة لولدك . انظرى . وإذا أردت أن يبقى مع ذلك فى قيد الحياة فإنى مستعد لأن احقق لك هذه الرغبة » .

وهنا يبدأ الفيلم الحقيقى . فمصير الطفل هو قصة عادية ليس فيها شىء يذكر ، ولكن الأم — سوزان ديبريه ، تبقى محدقة بعينيها . وفى الزاوية اليسرى من الشاشة نرى سوزان ديبريه وهى تنظر إلى الفيلم كما ننظر إليه نحن ، وتتتبع معنا مرات ابنها بملامح وجهها ، وأخذنا نحن نشاهد مدى ساعة ونصف الساعة تمثيل وجه

تنعكس عليه صور الأمل والحزن والسعادة والتأثر والحداد والشجاعة والإيمان العميق واليأس القاتل . وعلى هذا الوجه تم عرض هذه الدراما الحقيقية التى هى جوهر الفيلم الأصلى .

أما الجمهور — الذى كان جمهورا عاديا — فإنه لم يكن ليتعب من التطلع ساعة ونصف الساعة إلى ملامح ذلك الوجه ، أى وجه سوزان ديبريه ، وكانت شركة أفلام جومون Goumont تعرف جيدا لماذا دفعت مبلغا ضخما إلى سوزان ديبريه مثل الذى دفعته لها للقيام بهذا الدور .

وأن الجمهور وصانعى الفيلم قد فهموا كل ما لم يستطع فهمه أدباؤنا وعلماء فن الجمال عندنا . أى أن الشىء الجوهرى فى هذا الفيلم ليس مواقف البطولة والقتال ، ولكنه هو الجانب العاطفى وحده .

حماسة الانفعالات :

إن الملامح تعبر عن الانفعالات والمشاعر ، ولذلك كانت تعبيرا عاطفيا أغنى فى وسائلها التعبيرية عن أى أدب من الآداب . ففيها مظاهر اكثر مما فيها من كلمات . وأن نظرة واحدة تعبر عن أبسط المشاعر وتصفه بدقة تفوق أى وصف . كما أن تعبير الوجه يدل على شخصية صاحبه اكثر مما يدل عليه كلام النثر . وفى هذا تتمثل شاعرية الفيلم الجيد العميق .

وأن من يحكم على فيلم من الأفلام من الجانب الروائى وحده هو فى نظرى أشبه بمن يروى قصة حب ويقول : ماذا فى هذه القصة من طرافة . . إنها جميلة وهو يحبها .

وكثيرا ما نجد فى أفلام عظيمة أنها لم تزد على ذلك . ومع هذا فقد تم التعبير فيها بطريقة لا تستطيع الأشعار أن تقولها . وذلك لسببين جوهريين أولهما . أن طبيعة الكلمات أكثر اتصالا بالزمن من الملامح وتعبيرات الوجـــه . وثانيهما أنه لا يمكن أن يظهر فى تتابع الكلمات — الذى لابد منه — أى انسجام وقتى .
وإننى أوضح رأيى هذا بمثال أقدمه لكم :

نشاهد فى أحد الأفلام أن الممثلة (استا نيلسون) تنظر من النافذة وترى شخصا قادما فيظهر على وجهها فزع قاتل ، ومع ذلك فإنها سرعان ما تدرك أنها أخطأت الرؤية وأن القادم الذى يقترب منها ليس هو دليل البؤس ، ولكنه دليل السعادة والهناء . وأن التعبير عن الخوف يتحول ببطء مخترقا كافة الأحاسيس من الشك الخائف إلى الأمل المتردد لكى يصل إلى البهجة الواعية . وأخيرا إلى منتهى السعادة .

وإننا نرى هذا الوجه فى حوالى عشرين مترا من الفيلم فى منظر كبير للوجه ونشاهد التغيرات الدقيقة التى تظهر على عينيها وعلى فمها وتحول هيئتها وتبدلها البطىء . وهكذا نشاهد مدى بعض دقائق قصة تطور المشاعر . ومثل هذا التطور لا يمكن تمثيله بالكلمات ، لأن كل كلمة انما تعنى دراسة محدودة ينشأ عنها تأثرات نفسانية منفصلة . ويجب أن ينطق بالكلمة حتى آخرها قبل الابتداء بالنطق بكلمة أخرى . ولكن التعبير بملامح الوجه ليس فى حاجة لأن ينتهى قبل أن يبتدىء تعبيرا آخر . ولذلك فإن الفيلم يقدم لنا بواسطة مثل هذه الانفعالات والمشاعر شيئا محسوسا .

توافق المشاعر :

إن التعبير بملامح الوجه أفصح بكثير من أى لسان وأن تتابع الكلمات هو كتتابع النغمات . وقد تظهر على أى وجه فى الوقت نفسه أشياء مختلفة متعارضة أو متناسقة ومتصلة ببعضها . وهكذا يتولد توافق المشاعر وتناسقها الذى يتمثل جوهره فى ظهورها فى وقت واحد ولكن هذه التعبيرات التى تظهر فى وقت واحد لا يمكن التعبير عنها بالكلام .

وقد حدث أن قامت الممثلة (پولانجرى) بتمثيل رواية (كارمن) وقد أخذت تغازل (دون جوزيه) وكانت ملامح وجهها يظهر عليها فى وقت واحد السرور والبهجة والاستسلام ، لأنه كان يسرها فى هذه اللحظة ذلك الخضوع والاستسلام . ولكن فى اللحظة التى يركع فيها دون جوزيه تحت قدميها تدرك مافى عشيقها من ضعف وعندئذ تبدو على ملامح وجهها علامات الاحتقار والحزن ،

وفى هذه التعبيرات لم تنفصل هذه العناصر المختلفة ، ولكنها اندمجت بعضها ببعض وكل ما برز أكثر من غيره هو شعورها بالضلال والوهم وبخيبة الأمل المحزنة . فقد خسرت المرأة المعركة فى اللحظة التى كانت المنتصرة فيها . ولا توجد كلمات تعبر عن كل هذا باختصار .

وإننا إذا شاهدنا أيضاً منظر موت كارمن عندما طعنها جوزيه بالخنجر نجدها تربت على ذراع قاتلها بحزن رقيق وغريب ، ويمكننا أن نفهم من هذه الحركة أن كارمن لم تكن تحبه من وقت بعيد ولكنها تفهم جيدا لماذا طعنها بالخنجر . وكما لو كانت تريد أن تقول له : لا تحمل الحقد على فإننا جميعا عبيد خاضعون للحب وإننى قد جلبت لك الخراب والدمار وأنت قتلتنى . فمن هو الجانى . إننا الآن قد استرحنا أخيرا .

ولكن ما ظهر على ملامحها من معان مختلفة فى لحظة وجيزة كان له تأثير عميق ولكن إذا تم التعبير عنه بالكلمات والعبارات يصبح كلاما تافها عاديا مملاً .

انسجام المشاعر :

مما تجدر الإشارة إليه أن الممثلة (ليليان جيش) Lilian Gish تقوم فى فيلم (مصير فتاة) بدور فتاة بريئة مخدوعة ، وعندما يقول لها الرجل أنه ضحك عليها وخدعها لا تستطيع أن تصدق ما تسمعه إذ أنها تعلم أن ما يقوله حق ولكنها تريد أن تعتقد أنه يمزح . فهى فى مدى دقائق قليلة تضحك وتبكى ثم تبكى وتضحك لا أقل من عشر مرات . ونحن نحتاج لوصف هذه العواصف التى تمر فوق وجه ليليان جيش الشاحب الصغير إلى عدة صفحات من كتاب مطبوع . ونحتاج إلى وقت طويل لقراءتها . ولكن جوهر هذه المشاعر يتمثل فى ذلك الوقت الذى يمر أثناء توالى هذه المشاعر بسرعة جنونية . ويتمثل أثر هذه التعبيرات فى أنها تبين هذه العواطف فى وقتها الذى بدت فيه على ملامح وجهها .

إن الكلمات ليس فى مقدورها القيام بمثل هذا التعبير لأن وصف لحظة واحدة لإحساس من الأحاسيس يقتضى وقتا يختلف عن الوقت الذى يستغرقه الإحساس نفسه . ويضيع ما فى تأثرنا من انسجام عند التعبير عنه بالكلام .

الامكانيات المرئية والمعنوية للهيئة :

يقوم الممثل الألماني (اميل جاننجز) Emile Jannings فى فيلم (كل شىء من أجل المال) بدور حديث العهد بالنعمة الذى ارتفع من الحضيض وإننا لنجده فى كل حركة من حركاته ، وفى كل تعبير من تعبيراته مصاص دماء ومرابياً قاسى القلب . ومع كل ذلك فإنه يبدو فى بعض الأحيان إنسانا ظريفا ويبق ظريفا. ونلحظ على وجهه شيئا ما يجعلنا لا يسعنا إلا أن نحبه . وهذا الشىء هو البراءة وروح الطفولة الأبدية التى تحتجب خلف تعبيراته القذرة وتبدو من آن لآخر وتشعرنا بما فيه من طيبة . وفى آخر الأمر يبدو هذا الجانب الطيب سطحيا . ولكن اميل جاننجز يجعلنا نتبينه على وجهه منذ البداية وسط التعبيرات القذرة التى تدل على الجشع وهذا شىء عجيب .

إن الممثل السينمائى الماهر لا يعد لنا المفاجآت . ولما كان الفيلم لا يسمح بأى تأثير نفسانى ، فإن امكان حدوث أى تحول أو تغير فى النفسية يجب أن يتضح منذ البداية . وأن ما يسر المتفرج هو أن يكتشف علامة خفية مثل تلك التى تبدو فى طرف الفم . وان يرى من هذه النقطة شخصية جديدة تكشف وجهها . وان العبارة التى قالها (هيبيل) Hebbel وهى أن الانسان هو ما يستطيع أن يكونه الإنسان قد تصير بل يجب أن تصير فى الفيلم حقيقة من حقائق علم الهيئة .

وقد تنم ملامح الوجه العميقة على ما لها من أهمية خلقية ومعنوية وهكذا فإن الإنسان — حتى فى الفيلم — ليس خيراً كله أو شراً كله .

أما فى عالم الأدب فإنه لكى يظهر الكاتب أخلاق إنسان وضميره ونواياه الخفية ، يجب عليه أن يميط اللثام عنه بكثير من التعبيرات اللفظية . ولكن مما يبدو مؤثرا فى هيئة الممثل هو أننا نستطيع أن نرى على وجهه وفى حركاته فى وقت واحد ما يعبر عن الشر وما يعبر عن الخير . كما تدهشنا فى بعض الأوقات تلك النظرات العميقة التى تبدو من خلال أحد الوجوه المستعارة (ما سكيرا) .

وفى هذا يتمثل عدد كبير من الوسائل السينمائية التى تجذب الجماهير إليها . فقد

يبدو إنسان فى دور لئيم شرير فى كل حركة من حركاته . ولكن وجهه قد يدل على أنه ليس بالشرير ولا باللئيم ، ولا يمكن أن يكون شريرا . ومن هذا التعارض تولد أمام المتفرج مشكلة ينتظر بلهفة أن يجد حلا لها وتفسير غوامضها . وأن الممثل ينفث الحياة فى هذا الدور الذى يبدو كأنه لغز من الألغاز .

التعبير بالملامح :

إن التعبير بالملامح فى الفيلم لا يجب أن يستخدم كتعبير عاطفى فقط . فهناك وسائل لتمثيل الدور الدرامى بالتعبير بالهيئة وحدها . ومما لا شك فيه أن هذا هو سمو لم تبلغه السينما حتى اليوم إلا فى أحوال نادرة . وإنى أسوق الآن مثالا على ذلك :

فى أحد أفلام (جو ماى) Joe may وهو فيلم (مأساة الحب) تشاهد مبارزة كان السلاح المستعمل فيها هو الوجوه ويجلس القاضى المحقق أمام المتهم . وكل ما يقوله أحدهما للآخر لا نسمع منه شيئا ، ولكن كلا منهما يخفى مشاعره الداخلية تحت هيئة مصطنعة وكلا منهما يريدان يتغلغل فى ملامح وجه الآخر . وكلا منهما يحاول بنظراته إثارة الآخر حتى يجعله يفصح بملامحه عما يضمر . وان المبارزة بملامح الوجه هى أكثر إثارة من المبارزة بالكلمات والعبارات . لأنه من الممكن سحب الكلمة أو تحويرها . ولكن لا توجد كلمة تكشف وتعرى الانسان أكثر من نظرته .

ونحن نلاحظ فى الفيلم الفنى بمعنى الكلمة ، إن اللحظة الدرامية يجرى تمثيلها بين ممثلين فى منظر كبير للوجهين لكى تبدو فيهما التعبيرات بمنتهى الوضوح .

المنظر الكبير : Close Up C U

إننى أتكلم عن الهيئة وعن التعبير بملامح الوجه كما لو كانت خاصية أو ميزة من خواص ومميزات السينما وحدها . ولكنها لها أهميتها البالغة فى التمثيل

المسرحى أيضا . على أن هذه الأهمية التى لها فى المسرح لا يمكن مقارنتها بأهميتها فى الأفلام .

وذلك أولا : لأننا عندما نسمع الكلمات والحوار فى المسرح لا نركز كل أنظارنا واهتمامنا فى الهيئة ولا نلاحظ إلا الشكل الخارجى . وثانيا : لأن حاجة الممثل إلى الكلام بوضوح لكى يجعل الجميع يستمعون إليه تعيب التعبير وشكل الفم ، ومن ثم الوجه كله . وثالثا : لأننا لا نستطيع أن نتأمل فوق خشبة المسرح ـ لأسباب فنية آلية ـ وجها من الوجوه عن قرب لمدة طويلة وبالتفصيل كما نرى ذلك فى المنظر الكبير بالفيلم .

إن المنظر الكبير هو أول الشروط الفنية اللازمة لفن التعبير بالملامح ومن ثم فهو أسمى فروع الفن السينمائى .

إننا إذا أردنا أن نقرأ وجه أى إنسان يجب ان نقربه منا ونبعده عن البيئة التى تحيط به والتى قد تلهينا بعض الشىء (وهذا الأمر يعتبر مستحيلا من الوجهة الفنية فى المسرح) ويجب أن يسمح لنا بالبقاء إلى جانبه مدة طويلة . ويتطلب الفيلم دقة وثقة من الممثل بملامحه لا يمكن أن يخطرا ببال الممثل المسرحى . لأن أقل تجعيدة فى الوجه تتحول فى المنظر الكبير فى الفيلم إلى خط رئيسى وعلامة واضحة لطابع الشخصية . وكل اهتزاز خاطف لعضلة من عضلات الوجه لها تأثيرها الذى يلفت النظر ويبعث الدهشة ويشير إلى الاحساسات الداخلية . وان المنظر الكبير لوجه من الوجوه يستطيع أن يقوم مقام المنظر الأخير فى المسرح الذى يظهر فيه كل الممثلين مجتمعين . وإذا كان وجه من الوجوه يبدو على حين بغتة فى منظر كبير منفرداً ليؤدى معنى معينا فإننا لا بد أن نتبين فى ملامحه علاقة هذه التعبيرات بالدراما .

هذا ويجب أن تنعكس الدراما على هذا الوجه كما تنعكس على البحيرة الصغيرة صور الجبال التى تحيط بها .

هذا وإننا لنجد فى المسرح أن اوجه الأكثر تعبيرا لا يمثل إلا عنصرا من عناصر الدراما . أما فى الفيلم فإن الوجه فى المنظر الكبير يغطى الشاشة كلها لبضعة

دقائق ويصبح هو كل شىء تشتمل عليه الدراما . وأن المناظر الكبيرة هى أعمق وسائل السينما ، وتنكشف فيها آفاق جديدة لهذا الفن .

ويتحدث الناس عامة عن اصغر الأشياء فى الحياة دون ان يفكروا فى ان أعظم الأشياء وانبلها تتكون من تفاصيل دقيقة . وان المناظر الكبيرة ما وضعت إلا نتيجة لعدم إحساسنا وإهمالنا اللذين قد يجعلاننا نترك التفاصيل الدقيقة تفوتنا دون ان ندركها .

إن عدسة الكاميرا تكشف لك ابسط خلايا الأنسجة الحيوية ، وتجعلك تشعر بمادة الحياة الملموسة وجوهرها ، وهى تظهر لك ما تعمله يدك دون ان تلاحظها . وتكشف لك الجانب الداخلى لحركاتك الحيوية التى تبدو فيها حقيقة نفسك كما ان عدسة الكاميرا تظهر لك على الحائط الظل الذى تعيش فيه دون ان تلاحظه . وانك قد لا حظت كل هذه الحياة كما يسمع الهاوى العادى قطعة من قطع الموسيقى ، فهو يسمع اولا النغمة الرئيسية بينما تختلط بقية القطعة فى نغمة عامة . ولكن الفيلم الجيد يعلمك بوساطة المناظر الكبيرة كيف تقرا الحياة بما فيهـــا من جوانب متعددة ، وان تلاحظ كل صوت من اصوات الحياة التى تتألف منها سمفونية الحياة الكبرى . وان اللحظة الحاسمة فى التمثيل الحقيقى لفيلم جيد ليست هى فى لقطة المنظر العام **Plan Géneral** لأننا لا يمكننا أن نرى فى لقطة المنظر العام حقيقة ما يقع بتفاصيله الدقيقة . وإنما وجدت لقطة المنظر العام للتوجيه فقط . وإننى عندما اشاهد الأصبع وهو يضغط على زناد البندقية ثم أشاهد الجرح فإننى اكون قد شاهدت أصل الحادثة وارتكابها كما شاهدت بدايتها وتطورها . واما ما عدا ذلك مما يقع بين بدايتها ونهايتها فإنه لا يرى شأنه فى ذلك شأن الرصاصة التى تطير فى الهواء .

المخرج يرشد عينيك :

من الممكن ان نتساءل قائلين . ما الذى يوجد فى المناظر الكبيرة من تفاصيل سينمائية بحته . إذا كان المخرج المسرحى ايضا يجب عليه ان يعنى بمثل هذه التفاصيل على المسرح ؟ .

إن الفرق بين الأمرين يتمثل فى ان السينما لديها الامكانيات التى تسهل لها ملء الشاشة بأكلها بصورة وجه من الوجوه . وإننا نرى بواسطة ذرات الحياة بوضوح مالا يمكننا ان نراه على خشبة المسرح . وليس هذا فحسب ، بل ان المخرج السينمائى يرشد عيوننا بواسطة هذه الذرات . وإننا نرى على خشبة المسرح الهيئة الكاملة للإنسان التى تختفى فيها كل هذه الدقائق والتفاصيل والتى إذا عمل على المبالغة فى إظهارها فقدت طبيعيتها وشكلها الواقعى . اما فى السينما فإن المخرج يرشد ويلفت انظارنا بوساطة « المناظر الكبيرة » ثم يظهر لنا بعد لقطة المنظر العام الزوايا الصغيرة الخفية التى لا تفقد الأشياء الصامته طابعها وخصائصها . ويعتبر « المنظر الكبير » فى السينما فناً من الفنون التشكيلية . وهو إشارة صامته لما له اهمية من المعانى .

وإذا فرضنا انه قد صنع فيلمان عن موضوع واحد وبنفس الممثلين ولكن كان لكل منهما « مناظره الكبيرة » المختلفة الخاصة ، فإن هذين الفيلمين لا بد ان يعبرا عن افكار مختلفة من افكار الحياة ويصبح كل منهما مخالفا للآخر .

طبيعية الحب :

إن « المناظر الكبيرة » تمثل نوعا من الطبيعية ، ذلك لأنها ملاحظات دقيقة للتفاصيل . ولكن توجد فى هذه الملاحظات رقة وددت ان اطلق عليها اسم طبيعية الحب . ومما يلاحظ أن كل ما نحبه حبا حقيقيا نعرفه تمام المعرفة وندقق النظر فيه ونلاحظه بمنتهى العناية والالتفات إليه فى جميع تفاصيله ومن جميع زواياه .

وإننا نشعر فى فيلم من الأفلام التى تحتوى على مناظر كبيرة جيدة ان الملاحظة قد تمت لا بعين واعية ، بل بقلب حساس . وهذه المناظر الكبيرة تشع حرارة وعاطفية فى الفيلم بطريق غير مباشر وتجعل له اهمية فنية تؤثر فينا .

مونتاج اللقطات التفصيلية :

يمكننا ان نذكر من بين الوسائل التى تستخدم لزيادة قوة الفيلم التعبيرية ما يأتى : —

تركيز الأضواء ، وأثر الضوء ، والمنظر الكبير . وهذه الوسائل هى بذاتها التى تتكون منها مشكلة المونتاج بالنسبة للمخرج . لأن فن الاخراج النبيل يجب أن يعرفنا أين يحسن إدماج لقطة معينة لمنظر كبير . وفى الواقع أنه يخشى دائما أن ينقطع تسلسل موضوع الفيلم بسبب اللقطات التفصيلية .

وقد يحدث كثيرا فى الأفلام الغير الجيدة أنها تفقد المتفرج الاحساس بالبيئة إذ أننا عندما نشاهد اللقطات التفصيلية لا نعرف إذا كانت قد وضعت فى موضعها أم لا . ولا نعرف علاقتها بالبيئة العامة للفيلم . ثم عندما نشاهد بعد ذلك منظرا عاما نشعر بالدهشة ونرى أنفسنا مضطرين إلى إعادة الموضوع إلى أذهاننا بسرعة ويحدث فى أغلب الأحيان أن تكون إضاءة المنظر العام غير كافية لإظهار المنظر الكبير كما يجب من ناحية الإضاءة أن توضع له إضاءة خاصة لا تتفق مع إضاءة المنظر العام السابق له . وهكذا يكون المنظر الكبير قد ابتعد عن جو المنظر العام وليس المنظر العام هو الذى يمكن تجزئته وحده . بل يمكن تجزئة الزمن أيضا بإدماج اللقطات التفصيلية .

ومن المعروف أن للفيلم حدودا زمنية يجب أن تتكون فيها وحدة متكاملة بالنسبة لكل ما يتم فى هـذا الفيلم . شأنها فى ذلك شأن لوحة الرسم ، فانها يجب النظر اليها فى حدود البيئة الخاصة بها . كما أننا نلاحظ فى الفيلم أن مرور حادث من الحوادث كلما اقترب من أعيننا كلما بدا أمامنا بطيئا . وهـذا يتعارض كل التعارض مع قانون البصريات الطبيعى ، إذ أننا نرى ان الأشياء كلما ابتعدت كلما بدت أمامنا بطيئة . وهذا الاحساس لم ينشأ فى الفيلم بسبب عامل من العوامل البصرية بل بسبب جسمانى . فاننا نرى التفاصيل عن قرب . ولكى ندركها كلها نصبح فى حاجة إلى شىء من الوقت . أى أنه يبدو لنا أننا نحتاج إلى وقت أكثر لكى ندرك أكبر كمية من الأشياء المرئية ، وعندئذ يحدث كثيرا ان الحركة فى منظر كبير تبدو أنها تستغرق وقتا أبطأ مما تستغرقه الحركة ذاتها فى منظر عام . ولذلك كان من أصعب الأمور على المخرجين معرفة تحديد الوقت اللازم لكل لقطة بالرغم من وجود المنظر الكبير والمنظر المتوسط . **Medium Shot**

وهناك مشكلة أخرى وهى معرفة اللحظة اللازمة لأخذ لقطة المنظر الكبير ،

فان معظم المخرجين الحديثين لا يأخذون المنظار الكبير لنقطة حاسمة فى الموضوع . لأن هذه النقطة تلفت نظار الجاهير . وليست فى حاجة إلى إظهارها فى منظار كبير . على أننا يجب ألا نستخدم المنظار الكبير دون تدقيق ودون أن يكون لذلك مبرر فى الدراما .

إن مختلف لحظات التمثيل ليس لها نفس الجو . وكذلك فان لون حديقة من الحدائق الذى يبدو فى شكل واحد إنما ينشأ نتيجة لألوان مختلف الزهور التى فى هذه الحديقة . ولكننا إذا ما نظرنا من قرب إلى هذه الزهور فاننا نجد أن احداها تبدو لنا كعين الطفل . كما تبدو أخرى كصورة لحيوان صغير . ولكن هذا اللون الذى يبدو أمام أعيننا لا يتعارض مع اللون الكلى .

ومما يلاحظ أن بعض المخرجين يرتكبون أخطاء جسيمة إذ يحاولون أن يكتشفوا اكتشافات جديدة ليدللوا بها على عبقريتهم وذلك بادماج مناظر تفصيلية لطيفة ومضحكة وسط المناظر المحزنة التى تدعو إلى الرثاء والألم . ومن جهة أخرى فانه من واجب فن الإخراج الرفيع أن يعرف المخرج كيف يعطى لمنظر من المناظر جوا معينا بواسطة إدماج مناظر كبيرة لتفاصيل دقيقة فى الفيلم .

ولنفرض مثلا أن لدينا فى المنظار العام شخصا يتكلم بهدوء فان المنظار الكبير لأصابعه التى تضغط بعصبية على لباب قطعة من الخبز سيكون هو الذى يعطى الجو للمنظار العام . أو أن يظهر فى هيئة الأشياء ما ينبىء بالمستقبل الذى لا يعرفه أحد. وقد ينشأ من منظار كبير لسحابة من السحب أو لجدار متهدم أو لفتحة مظلمة فى أحد الأبواب الجو الذى يدل على الحزن والألم .

وأن المنظار الكبير يمثل النظارة العميقة عند المخرج ومقدار حساسيته وبالجملة فان المنظار الكبير هو شاعرية الفيلم .

المناظر الكبيرة والمناظر العامة :

ليس هناك من يستطيع إظهار أثر الأشياء الكبيرة فى تفصيلاتها غير فن السينما فان بحراً مضطرباً بالأمواج ، أو جبلا تكلل هامته الثلوج وترتفع إلى ما فوق

السحب ، أو غابة تهب عليها عاصفة هوجاء ، أو صحراء شاسعة يخيم عليها الحزن والسكون إنما هى صور يقف الإنسان أمامها وجها لوجه ويشاهدها فى الأفلام . وأن الرسم لا يمكنه أن يمثل مثل هذه العظمة الطبيعية . لأن الصور الثابتة تسمح للمتفرج بأن يرى فيها وجهة نظر وموقفا ثابتا لا غير . وأن فى تلك الحركة العجيبة لهذه العظمة العالمية التى تظهر فى الأفلام تناسقا عجيبا أشبه بأمواج الأبدية. وأن المسرح لا يستعمل إلا القليل من آثار هذه العظمة ، إذ يمكن رسم كثير من المناظر العظيمة فى المناظر المواجهة (الفوندو) والمناظر الجانبية . ولكن الممثل المسرحى يقف أمام هذه المناظر وهو فى حجمه الطبيعى . ولا يسمح المسرح بإظهار النسبة الحقيقية بين حجم جسم الممثل وحجم المناظر المرسومة من ورائه . ونحن لا نستطيع رؤيته يختفى بين هذه العظمة الكونية .

ولكن هناك أفلاما تكشف لنا عن وجه جديد من أوجه الأرض فلا نرى فيها مناظر طبيعية تفصيلية أو مناظر سياحية معتادة . ولكن نجد فيها هيئة الأرض التى تحمل على ظهرها تلك المخلوقات الصغيره التى هى الإنسان . وأننا لا نستطيع أن ننسى الأثر العظيم الذى أحدثته فى نفوسنا تلك البعثة التى كان على رأسها (شاكلتون) Shackleton وقامت برحلة إلى القطب الجنوبى ، فقد شاهدنا الرجال على حدود الأرض وأطرافها البعيدة وفى أقصى مكان استطاع الانسان بلوغه فى هذه الحياة . وهذه المناظر لها عظمتها العالمية ولا يستطيع شىء آخر نقلها وعرضها علينا إلا الفيلم .

مناظر المجاميع :

إن سعة الأراضى والمبانى الشاهقة ومناظر المجاميع كلها فى متناول السينما التى تظهرها لنا فى حجمها . ولا يستطيع أى فن آخر أن يقوم بمثل هذا العمل . ذلك لأن منظر بناء شاهق قام ببنائه آلاف الرجال . ولأن منظر جمع كبير من الناس يضم آلافا وآلافا من المخلوقات يظهران لنا صورة كبيرة من صور المجتمع الانسانى ولا نرى فيهما صورة أفراد كل منهم على حدة . بل نرى فيهما وحدة متكاملة لها كيانها وهيئتها الخاصة . وهذه الصور والأشكال الخاصة بالمجتمع لم تظهر لنا حتى

الآن بواسطة فن من الفنون الأخرى . ولم يكن هذا متوقفا على عامل الصناعة الفنية لأن فكرة المجتمع بوصفه مجتمعا قد ذاعت وتطورت أكثر من ذى قبل فى أيامنا هذه وأصبح تعريفها محسوسا وأقرب إلى الحقيقة من ذى قبل . ولذلك كان من اللازم أن يعرف المجتمع عن طريق الرؤية . وفى الواقع أن حركة المجاميع تتكون من حركات شأنها شأن حركة كل فرد من الأفراد ، سواء بسواء . وأننا حتى الآن لم نعرف المجتمع كله ولو أننا جزء منه . ومع هذا فان حركة المجاميع لا تزال تبدو لنا شيئا مستغربا . ولكن المخرج الماهر يعرف معناها حق المعرفة .

ولكى يستطيع المخرج إظهار حركات المجاميع بوضوح ، لا يجب عليه تصويرها خبط عشواء ، أو دون تحديد لاتجاهاتها والعناية بتحريكها . بل يجب أن تظهر المجاميع بعد تنظيم حركات أفرادها حتى فى أدق التفاصيل .

وقد تكون هذه المجاميع قد صورت فى الفيلم بقصد الزخرف أو بمعنى أدق لملء المنظر (الكادر) وقد يكون هذا عملا فنيا جميلا . ولم لا يكون كذلك ؟

إن الفيلم يجب أن يكون أيضا متعة للعيون . ومع هذا فان الاخراج الزخرفى كثيرا ما يقع فى الخطأ بسبب المبالغة والخروج عن حد المألوف فان صور الحياة تظهر فى بعض الأحيان فى شكل فنى ولكن فى شىء من المبالغة . كما أن المجاميع المنظمة أكثر مما يجب توحى للناظر إليها بأنها أقرب ما تكون إلى حلقات الرقص التى عمل الشىء الكثير لتنظيمها وعنى باظهارها فى مظهر زخرفى خلاب . وهذا هو الخطأ الذى يقع فيه الكثيرون من المخرجين .

وأن المخرج الفذ يستطيع أن يظهر هيئة المجاميع وملامحها وتحركاتها مع إظهار مناظر كبيرة لبعض الممثلين الأوائل لكيلا ننساهم وعندئذ لن تكون هذه الجماهير عنصرا ميتا كما لو كانت مجموعة من التماثيل أو سيلا من الحمم .

ونحن نشاهد فى الفيلم الجيد أن المجاميع تتألف من مناظر جزئية لكل منها حياتها الخاصة . مع مجموعة من المناظر الكبيرة أو مجموعة من المناظر المتوسطة ، وباللقطات التفصيلية يظهر لنا المخرج الماهر كل ذرة من ذرات الرمال التى تمتلىء بها هذه الصحراء حتى تبدو الحياة أمامنا فى أدق تفاصيلها . ونحن نشعر فى هذه المناظر الكبيرة بالمادة الروحية الحية التى تتألف منها المجاميع الكبيرة .

التأثر السينمائي:

إن تمثيل الأشياء الكبيرة حتى فى السينما له حدوده الخاصة . وتتمثل هذه الحدود فى مساحة شاشة العرض السينمائى وما يمكن أن نراه . وسواء أكانت المناظر التى نراها هى مناظر الأهرام أو مناظر مدينة (بابل) أو مناظر حركة المرور فى مدينة كبيرة كنيويورك فانها لا يمكن أن تبدو أكبر من حجم الشاشة .

وهذه المساحة قد استوعبت منذ زمن بعيد عددا كبيرا من الأفلام الأمريكية الضخمة . ومع هذا فان أثر الشىء الكبير من الممكن أن يزداد . لأن ما يرى على الشاشة إنما هو تمويه ، ولذلك يضع المخرجون الحديثون كل اهتمامهم بالصناعة الفنية التى من شأنها أن تحدث التأثير المطلوب .

إن الصناعة الفنية السينمائية قد تطورت فى الوقت الحاضر تطورا كبيرا . حتى أصبحت تشير إلى أشياء قد يكون إظهارها أمراً مستحيلا . ويمكن أن تسر خواطرنا بما تضيفه إلى هذه الأشياء العظيمة من أشياء لا يمكن أن تحتويها مساحة هذه الشاشة . فليس المخرج الحديث فى حاجة إلى مائة الف كومبارس للتدليل على جمهور حاشد كبير . فقد يمكن أن تظهر فى سحابة من الدخان جموع حاشدة أضخم من الجموع التى لا يمكننا إظهارها فى ميدان تسطع فيه الأنوار . وهنا نرى فقط مئات الألوف ونشعر بها كأنها الملايين . لأنه لا يحدث دائما أن يكون للعدد الكبير مظهر كبير . وإننا إذا ما شاهدنا منظر مئات من الأيدى المرفوعة نشعر بتأثير يفوق ذلك الأثر الذى يحدثه فينا منظر صفوف طويلة لآلاف المتظاهرين وأن الحصى والأتربة التى نراها تتساقط من عامود ينهار تؤثر فينا أكثر مما يؤثر فينا سقوط عدد كبير من الأبراج ، وتشعرنا بوجود فاجعة أكثر من الفاجعة التى يسببها سقوط هذه الأبراج .

وسوف يضع الفيلم الحديث لقطة (المنظر الكبير) محل لقطة (المنظر العام) وذلك بقصد التوفير فى النفقات . لأن لقطات المناظر الضخمة تتكلف كثيرا وذلك لأن بناء ضخما أو صورة جمع حاشد يجب تصويرها من اليمين إلى الشمال ومن الأمام إلى الخلف ومن أعلى إلى أسفل فيما لا يقل عن عشر لقطات مختلفة . وأن

المناظر الضخمة يجب أن تعرض وقتا طويلا حتى يستطيع المتفرجون فهمها وإدراكها بتفاصيلها . وإلا لما استطاعت عيوننا هضمها . وكذلك فان تلك اللقطات التى تؤخذ لتلك المناظر الضخمة تخفى البيئة السينمائية وجو الدراما ولاتدع مجالا كبيرا للتمثيل الذى يجعل الفيلم مفهوما وجذابا .

ومما لا شك فيه أن هناك أثرا للحقيقة فى الأشياء الكبيرة لا يمكن لشىء آخر أن يحل محله .

وإننا نشاهد فى فيلم (التعصب) **Intollerance** للمخرج (جريفيث) **Griffith** لقطة تمثل جيوش الملك (سيرو) وهى تزحف على مدينة بابل ، إذ نرى فى البداية جماعة لا عد لها ولا حصر تكاد تخفيها العاصفة . وقد صورت هذه اللقطة من مسافة بعيدة فى (منظر عام) وهذا الفضاء ليس له حدود ولا نهايات ... ونستطيع أن نقول أن تأثير هذه اللقطة يفوق تأثير أية لقطة فى (منظر كبير) .

كما أن بناء شاهقا أو مصنعا ضخما أو محطة سكة حديدية فى مدينة كبيرة يكون لها فى لقطة المنظر العام طابعها الخاص .

وهناك بعض المخرجين يستخدمون تأثيرات مثل هـذه اللقطات دون منطق مقبول . ويستخدمونها كسياج أو زخرفة أشبه ما تكون بمنظر حلقة رقص فى إحدى الأوبريتات ، ومع ذلك فيجب عليهم أن يأخذوا حذرهم ويتنبهوا لأن مثل هذه الأشياء تشوه تسلسل الفيلم . وهـذه الضخامة تعتبر خطيرة عنـدما تعرض كشىء إضافى على الموضوع إذ تخنق الفيلم وتضعف شأنه . وفى هذا شىء من قلة الاحترام لهذه الأماكن الضخمة . وقد يكون فيه ما يشبه تكليف ممثلة كبيرة بتمثيل دور صغير لا يليق بعبقريتها .

وإنى أعتبر أن شلالات نياجرا ، وبرج إيفل هنا من الممثلين الذين لا يجب تسخيرهم فى العمل بالأفلام بوصفهم من الكومبارس ! .

الجو :

لا يمكن أن تظهر روح منظر طبيعى أو أية بيئة أخرى بمظهر واحد فى أيه

لقطة . وإننا لنشاهد أيضا على الانسان أن عينيه أكثر تعبيراً من عنقه وكتفيه وأن لقطة منظر كبير للعينين هى أهم من الوجهة النفسانية من لقطة الجسم بأكمله . لذلك كان لزاما على المخرج أن يبحث عن عينى المنظر الطبيعى فان لقطة المنظر الكبير لعينى هذا المنظر الطبيعى يجب أن يتمثل فيها روح المنظر بأكمله أى الجو.

إن لقطات مناظر أصيلة لمدينة من المدن قد تكون غاية فى الجمال وقد يكون لها جاذبية خاصة . ومع ذلك فاننا قليلا ما نجد فيها عيونها التى تبدو فيها روحها . وكثيرا ما تتحول هذه المناظر إلى معلومات جغرافية . فان السياج الأسود لجسر من الجسور ومن تحته قارب (جندول) يتأرجح ودرجات سلم تنتهى إلى المياه الداكنة التى ينعكس عليها نور مصباح يوحى الينا بجو مدينة البندقية (ڤينيسيا) حتى إذا كانت هذه اللقطات قد اخذت فى الاستديو وليست فى ميدان سان ماركو بتلك المدينة .

وهكذا الحال فيما يتعلق بجو حادث من الحوادث ، فانه كثيراً ما يكون أشبه بجو منظر من المناظر الطبيعية صور فى لقطة المنظر الكبير بأدق تفاصيله . هذا وأن جو الانسان أيضا هوكل لا يتجزأ . وبهذه الصفة لا يمكن إعطاؤه صورة عامة تظهر فيها جميع تفاصيله ، إذ أن لكل جزء من أجزائه تعبيراته الخاصة كعينيه سواء بسواء . ولذلك يجب أخذ لقطات مناظر كبيرة لهذه التفاصيل الفردية التى قد يكون لها مغزاها وتعبيراتها .

وإن فيلم (الطيف) **Il Fantasmo** المأخوذ من قصة (جيرارد هوبتمان) **Gherard H uptman** قد اشتمل على منظر ذى طابع حقيقى فى صورة حلم من الأحلام . وفى هذا الفيلم كانت المناظر التى تمثل الحلم يشوبها ما يشبه الضباب ، بعكس المناظر التى تمثل الحقيقة . ويتمثل الطابع التأثرى فى هذا الفيلم فى أن حقيقته لم توضح فى بعض أجزائه تمام الوضوح . ولكن ما ظهر فيه هو بعض لقطات خاطفة لجو الدراما ، ولقطات لبطل الرواية الذى يحملق بعينيه كأنه يرى الحلم كما يراه المتفرج سواء بسواء .

وهناك فيلم آخر اسمه (اليوم المتأرجح) وليس فى هذا الفيلم أى موضوع يستحق السرد ، إذ نرى فيه الطرقات تمر أمامنا وصفوف المنازل تتتابع أمام

عيوننا فى الوقت الذى نرى فيه شخصا واقفا فى مكانه دون حركة . فدرجات السلم كانت تبدو كأنها تصعد وتهبط تحت قدميه اللتين كان يبدو أنهما لا تتحركان ونرى فى هذا الفيلم أيضا قطعة من الماس تتلألأ فى الواجهة الزجاجية بأحد المحال التجارية وباقة من الزهر تتفتح وتنشق ويخرج منها وجه إنسان . كما نرى أيضا يدا تمسك بأحد الأكواب وأعمدة تتحرك كالسكارى فى إحدى حلقات الرقص . ومصباح إحدى السيارات بنوره الباهر . ومسدسا ملقى على الأرض .

ولم يعتمد مخرج هذا الفيلم إلا على لقطات خاطفة للبطل بمقاس المنظر الكبير فى حين أنه قد اعتمد كل الاعتماد على مثل تلك اللقطات العجيبة التى سبقت الإشارة إليها . وفى هذا يتمثل تأثير المناظر العامة فى الفيلم .

بيتى دافيز

Bette Davis

ننقل فيما يلى مقالا للممثلة الأمريكية الكبيرة بيتى دافيز له أهمية خاصة . إذ تبدو فيه التجارب السينمائية التى قامت بها هذه الممثلة البارعة أثناء عملها السينمائى الطويل الملئ بالجهود العظيمة و بإنتاجها العجيب .

« إنكم قد أوليتمونى شرفا عظيما عندما طلبتم منى أن أصف لكم الصناعة والفن السينمائى من وجهة نظر الممثلات ولكن هذا أمر من الصعوبة بمكان . ولا يجب أن تصدقوا أننى جديرة بحل المشاكل التى تعترض زميلاتى الشهيرات الكبيرات ، إذ من المستحيل أن نتكلم بطريقة عامة فى المسائل السينمائية وعلى الأخص فى المسائل التى تخصنا نحن الممثلات .

وكل ما يمكننى أن أعمله هو أن أحاول أن أقص عليكم ما قمت بتجربته بنفسى ، وفى الحق أننى أعتقد بأننى أعرف السينما فى معظم جوانبها ، سواء الجوانب الطيبة أو الجوانب الرديئة . وفى جوانبها الظاهرة أو الخفية . وهناك أشياء كثيرة يمكن معرفتها من هذه الجوانب ومن الدراسات والأبحاث التى قمت بها .

إن سحر وبهاء كل ما يحيط بنا هو أشبه شئ بالضباب الصناعى ، وأنى سأبين لكم حقيقة الممثلة السينمائية وأحوالها . وسأحاول أن أقنعكم بأمرين اثنين . أولهما : أننا لسنا إلا عاملات فى السينما ، ونقوم بعمل يسركم أكثر مما يمكن أن يعتقده إنسان . وهذا طبيعى لأنكم معشر الجماهير تعملون باستمرار على خلقنا وإعلاء أسمائنا ، أو هدمنا والحط من قيمتنا طالما كانت هناك أفلام تعرض .. أو بعبارة أخرى أننا خدامكم الصاغرون الذين يعيشون تحت رحمتكم .

إن اختيار الموضوع هو أهم شئ فى مهنة الممثلة . ولم يكن من الممكن أن تصل واحدة من الممثلات إلى المركز الذى وصلت إليه إذا لم تكن هناك موضوعات جيدة . ومن الممكن أن يقوم ناقد فنى قدير بإبداء ملاحظة عن تمثيل جيد فى أحد

الأفلام العادية العابرة . ولكن معظم المتفرجين لا يهمهم إلا التسلية . ولا تتوقف التسلية فى موضوع ما على ممثلة بمفردها . ولذلك فإن بيـــوت الإنتاج تستخدم كثيرين من ذوى المواهب بقصد إيجاد خامات موضوعات تليق بكبار ممثليها وممثلاتها الرئيسيين ، ولكن قلما يحدث أن تقوم الممثلة بنفسها بانتقاء الموضوع أو أن يكون لها مثل هذا الحق . أو من الممكن أن يؤخذ رأيها فى ذلك . ولكن القرار النهائى إنما يتخذه دائما مديرو الشركة المنتجة ورجالها المفكرون من ذوى المواهب .

ويحدث غالبا أن يعـــلم المتفرج فى بلدة صغيرة من بلاد الأقاليم مع الممثلة الكبيرة بالدور المقبل الذى ستقوم بأدائه . وذلك إذا ماقرأ هذا المتفرج جرائد الصباح فى الوقت الذى تقرأها هى فيه أو قبلها . وأظن أن هذا ليس فيه غبن كبير كما يبدو ، لأننى أعتقد أن الممثلين والممثلات لا يصلحون للحكم على كل مايختص بالموضوعات السينمائية . لأننا لما كنا لا يهمنا إلا الدور الذى سنكلف بتمثيله فإننا نفقد المقدرة على تبين ما فى الموضوع من ضعف أو عدم كفايته بالنسبة لمختلف الأدوار الأخرى .

وأنه قد يكون من قلة الذوق من جانبى أن أذكر الممثلات والنجوم اللاتى قد أضعن مستقبلهن سواء أكان ذلك فى الماضى أو فى الحاضر باصرارهن على عدم توقيع العقود التى لا تسمح لهن باختيار المواضيع التى ترضيهن .

وهذا ليس معناه أن المنتجين كانوا دائما على حق إذ أن بيوت الإنتاج يكون لديها دائما موضوع جاهز على وشك الإنتاج قد يكون الدور الرئيسى فيه غير لائق أو قليل الأهمية بالنسبة لممثل بعينه او ممثلة بذاتها . ولكن الفيلم يجب إنتاجه فى أسرع وقت لتوزيعه فى الوقت المحدد له من قبل . ثم إنه منذ اللحظة التى يتم فيها التعاقد بين الممثلين والممثلات وبين المنتجين يجب دفع الأجور لهم سواء عملوا أو لم يعملوا وذلك لضمان تفرغهم للعمل بتلك الشركة . ويحدث عندئذ أن تطلب بيوت الإنتاج من الممثلة ان تقوم بأداء دور غير لائق بها وبفنها ، ولو انها تعلم انها بذلك تأتى عملا لا يتفق والعدل فى شىء . ولا تستطيع الممثلة أن ترفض العمل رغما من انها بقيامها بهذا الدور قد تفقد احترام الجمهور وتقديره لها .

اما إذا رفضت العمل وأداء دور ترى أنه غير موافق لها فإن نتيجة ذلك هى، إيقاف مرتبها ، وبالاختصار فإنها تلاقى عقابها بطريقة او بأخرى .

وعند ما يقرأ الجمهور فى إحدى الجرائد أن إحدى الممثلات قد خرجت غاضبة من مكتب مدير الإنتاج فإنه يقول فى نفسه . . ما أكثر عصبية هذه الممثلة. ومن المحتمل ان يكون السبب فى غضب هذه الممثلة هو رغبتها فى عدم الإساءة إلى جمهورها الذى تسعى باستمرار للاحتفاظ به .

إن عدد الأفلام التى تقوم الممثلة بتمثيلها كل عام هو مسألة لها أهمية لا تقل عن أهمية اختيار الموضوعات . فإن الجمهور يتعب ويضيق كل الضيق بالممثلة التى تظهر كثيرا فى افلام عديدة أمامه . وكما يضيق صدره أيضا عندما لا يراها بما فيه الكفاية .

وأن عدد الأفلام التى أقوم بأدائها فى العام ليس محدداً فى العقد الحالى الذى أبرمته مع الشركة . ولكنى أعتقد أن العقد الذى يحدد عدد الأفلام التى تقوم به الممثلة فى العام بأربعة فقط ليس من شأنه أن يضر بمهنتها أو بفنها ، ولا يكون فيه غبن أيضا على الشركة المنتجة التى تتعاقد معها . وإننى لو كانت لى حرية الاختيار أو كان عندى الاستقلال فى الانتقاء لما تعدى عملى ثلاثة أفلام فى العام وذلك لأن العمل السينمائى هو قبل كل شيء عمل مضن فيه كثير من المتاعب ويقتضى الكثير من الجهود . ولذلك فإنى أعتقد أن الممثل يحتاج إلى أجازات طويلة بين الفيلم والآخر للراحة والاستجمام ، ثم لأنه يكاد يكون من المستحيل إيجاد أكثر من ثلاثة مواضيع تتفق مع شخصيتى وتتمشى مع مواهبى وتستحق ما يدفعه المتفرج من مال فى نظير دخوله فى السينما . وأنه ليس هناك ما يضايقنى أكثر من أن يسألنى سائل عن طريقتى فى خلق الشخصية فى الفيلم . إذ من الممكن إعطاؤه أكثر من جواب وهذا يتوقف كلية على نوع الدور الذى أقوم بأدائه .

وإذا ما كنت بطلة فى فيلم من الأفلام الحديثة فإن كل ما أهتم به كممثلة هو ما يختص بملابسى وتصفيف شعرى . والنص الذى يجب على أن أستظهره ،وعلى الأخص الرغبة فى القيام بأداء الدور بطريقة تجعله مطابق للموضوع .

وإننى أتناقش عادة فى كل الأشياء المختلفة مع المخرج لكى أتأكد من أن فهمنا للشخصية متماثل بحيث نتفادى كل سوء تفاهم وضياع الوقت الذى يكلف كثيرا أثناء العمل .

وأود أن أضيف هنا أننى لم أقم قط بأداء أى دور لم أشعر بأنه يختلف تمام الاختلاف مع شخصيتى الخاصة وليس فيه أى شبه منى .

إننى فى نهاية عملى اليومى أترك الشخصية التى أقوم بأداء دورها فى حجرتى الخاصة بالاستوديو ، حيث تنتظرنى فى صباح اليوم التالى . وإنى لا أريد أن يفهم من العبارة التى قلتها أننى أعمل على طريقة الهاويات . والأمر على العكس من ذلك تماما إذ أنى أعمل كإحدى العاملات . وربما كان يفسر ذلك أننى لم أهتم قط بأن أكون ممثلة معروفة إلا فى وقت العمل .

إنكم ليست لديكم أية فكرة عن مقدار اعترافى بالجميل لهذه العبارة التى تقال فى هوليوود ، وهى أنه من المستحيل على الإنسان أن يعتبر نفسه كما هو عادة . فإننى بينما أقوم بالتمثيل أعيش فى عالم الخيال . وأبث الحياة فى شخصيات خيالية أشبه ما تكون بأشخاص القصص الخيالية التى كنت اقرأها فى الكتب الخرافية أثناء طفولتى .

وبعد أن أتفق مع المخرج علـى طابع الشخصية التى سأقوم بأداء دورها ، أتناقش مع مصمم الملابس (هارى كيللى) **Harry Kelly** ساعات طويلة فيقدم لى بعض الرسوم التى تتفق مع الشخصية ومع جسمى ، وعندما تقرر فى آخر الأمر الملابس التى سترتديها الشخصية تبدأ الدبابيس والإبر والخيوط فى العمل بالمصنع . ولما كانت عاملات المصنع الماهرات يخطن ويقمن بعمل البروفات طول السنة فإنهن أصبحن يعشقن ويخلصن للممثلة التى اعتدن أن يقمن بعمل ثيابها . وأنه ولو أن دورهن ليس معروفا فإن شرف المهنة يدخل عندهن فى حيز العمل . ويعملن كل ما فى وسعهن مثلنا حتى تكون الملابس كاملة من جميع الوجوه ، وربما كانت هؤلاء العاملات يعرفن جيدا أن آلة التصوير (الكاميرا) ستظهر أصغر (ثنية) وأقل (كرمشة) ويكون من دواعى فخرهن اجتناب مثل هذه العيوب .

ومتى تم صنع هذه الملابس يجب أن تعمل البروفات عليها أمام العدسة ، وهذا أمر له أهميته ، لأن مصممي الأزياء عندنا يعرفون بحكم العادة ما هي الألوان والأقمشة والموديلات التي تصلح في التصوير . ومع كل ذلك فإنهم يخطئون في بعض الأحيان . فإن الثوب الذي يبدو لطيفا أمام العين المجردة ربما لا تكون له نفس القيمة عند التصوير ، ولذلك يجب إعادة صنعه أو تغييره . وقد توفر البروفات الأولية للأثواب على بيوت الإنتاج السينمائية مبالغ باهظة من المال . وإلا وجب انفاقها في إعادة اللقطات .

وأن بروفات تصفيف الشعر لا غنى عنها لنفس هذا السبب . لأننا إذا اقتربنا أمام آلة التصوير (الكاميرا) دون أن نعني بتصفيف شعرنا لكانت النتيجة وخيمة . إلا إذا كان المصور معتادا على العمل معنا فهو عادة يطلب عمل تجارب تصويرية ليكتشف الأضواء الأكثر تناسبا مع ملامحنا وهيئتنا . وبعد أن تتم كل هذه التجارب ويوافق عليها المخرج ومدير الإنتاج نكون على استعداد للبدء في العمل الحقيقي في الفيلم .

كل هذا كما أوضحت هو الإعداد المعتاد الذي يتطلبه كل دور من الأدوار الحديثة .

وأما إذا كنت أريد القيام بأداء دور شخصية تاريخية أو شخصية من شخصيات قصة مشهورة . أو شخصية إنسان له طبيعة غير عادية فإن هذه الواجبات الصغيرة تتعدد وتزداد ، فأخصص ساعات كاملة لقراءة سيرة هذه الشخصية ، ولدراسة حياتها وعاداتها حتى أصبح على معرفة كاملة بما يحيط بها وأكون قادرة على أن لا أعمل شيئا لا يتفق مع الشخصية المرسومة .

ويمكنكم أن تتصوروا الوقت الذي اضطر الممثل (بول موني) **Paul muni** إلى اضاعته في إعداد دوري (باستور) و (زولا) . وإذا كانت الشخصية التي اقوم باداء دورها هي شخصية تاريخية فإنني اجمع أيضا بعض الوثائق والصور الخاصة بالعصر الذي كانت تعيش فيه هذه الشخصية . هذا ويجب العناية بعمل بروفات

للماكياج عناية كاملة للحصول على تشابه دقيق مع تلك الشخصية التاريخية . كما أن ملابس ذلك العصر يجب دراستها دراسة دقيقة لتجنب وقوع أخطاء فى التفاصيل . أما الشخصيات الخيالية مثل شخصية (ميلدريد) **Mildred** فى فيلم (الرق الإنسانى) **Of human Bondage** فإننى قد اتخذت من القصة دليلا ومرشدا فأخذت اقرأها وأعيد قراءتها حتى عرفت طريقة تفكير هذه الشخصية حق المعرفة . وقد جمعت أوصافا متفرقة فى القصة لكى أكون فكرة عن ملابس هذه الشخصية وسلوكها . وكان من الواجب على أن أعرف لهجة أهالى لندن وهى لهجة تصعب على ممثلة أميركية وقد امكننى حل هذا الاشكال بدعوة أحد الانجليز الذين يتكلمون بلهجة لندنية للإقامة معى . وقد امضينا ستة أسابيع قبل بدء الفيلم لم نتكلم فيها إلا باللهجة اللندنية حتى إننى أصبحت لا أشعر طوال فترة عمل الفيلم بأننى كنت استعمل اللهجة اللندنية دون غيرها .

وإنى أظن فى بعض الأوقات أن الأشخاص الذين يشاهدوننا على الشاشة يطلبون منا أقل مما نطلب نحن من أنفسنا على أن لى غراماً وولعا شديدين بتحقيق الشخصية التى أمثلها تمام التحقيق .

ومن المعلوم أن لكل ممثل طريقته الخاصة لاستظهار النص الخاص به وصحيح أننى أخصص وقتا طويلا للحوار قبل أن يبدأ العمل فى الفيلم ، وأتوغل فى التاريخ وأطور شخصيتى . ومع ذلك فإنى يندر أن احفظ الحوار حفظا تاما قبل اليوم السابق على يوم التصوير . وهكذا يبقى الحوار جديدا فى ذاكرتى يوم العمل . ولكن عندما يكون هناك موقف من المواقف الصعبة أو حوار طويل ، فإننى أدرسه قبل التصوير بعدة أسابيع . لأننى أعلم جيدا أننى أكون مجهدة أيام العمل ولا أستطيع أن أدخل فى ذاكرتى مثل هذا الحوار الطويل .

أما أثناء العمل فإن الشركة المنتجة تعمل كل ما فى وسعها لمساعدة الممثلة ومعاونتها على تركيز نفسها فى دورها ، إذ تخصص للممثلة الأولى حلاقا خاصا . وخياطة خاصة تهتم بأن تكون ملابسها نظيفة ومكوية . كما يجب أن يكون لها (ماكيير) خاص للاعتناء بالماكياج . وغرفة صغيرة خاصة بداخل الاستوديو حيث تستطيع الاستراحة ودراسة دورها فى أثناء أوقات الانتظار الطويلة طوال النهار وبعض الليل .

وأننا عندما نبدأ العمل فى فيلم من الأفلام يصبح من المستحيل علينا أن نقوم بعمل أى شىء آخر قبل الانتهاء من هذا الفيلم .

وأن الممثلة الفنانة ذات الضمير الحى تصبح مجهدة فى آخر يوم العمل فكريا وجسمانيا لدرجة أنها لاتستطيع أن تفكر فى أى شىء آخر إلا فى الراحة التامة التى تفيدها . وأنه من حسن حظى أو من سوء حظى أننى من اولئك الممثلات ذوات الضمير .

أما إذاكان الدور قليل الأهمية فمن الواجب تكرار العمل مرتين للخروج منه بشىء له أهمية . وإننى أشعر برغبة شديدة لأن أقول دائما بعد نهاية الفيلم ، إننى عملت كل ما فى وسعى وقدمت احسن ما عندى .

ربما كنتم تدهشون عندما تسمعون منا بعد العمل إننا نكاد نموت من التعب . واحسن طريقة لدى لاقناعكم بذلك هى أن أظهر لكم بدقة كيف نشتغل فى الأفلام وأصف لكم يوما من أيام عملنا المعتاد ، فإننى أشعر حوالى الساعة السادسة أو السادسة والنصف صباحا بمن يربت على كتفى بخفة ولكن بإصرار لإيقاظى من نومى وتتوقف ساعة البدء فى العمل على المسافة بين منزلى والاستوديو كما تتوقف على صعوبة الماكياج الواجب عمله لى فى ذلك الفيلم الذى اقوم بالتمثيل فيه . وبعد وصولى إلى الاستوديو أقضى ساعتين فى غسل شعرى وتجفيفه وتصفيفه وعمل الماكياج . وعادة أجد الوقت الذى يكفى بالكاد لارتداء ملابسى والوصول إلى الاستوديو فى الساعة التاسعة . ويتوقف عـــدد البروفات التى أقوم بعملها على المخرج وحده . فإن هناك بعض المخرجين يعتقدون أن عددا كبيرا من البروفات يضمن نجاحا كبيرا فى وقت التصوير وأنه كلما زاد عدد البروفات كلما ازداد نجاح العمل . أما فيمايتعلق بىفإنى أرى أن البروفات مهما تعددت لن يكون فيها الكفاية لأنه فى أثناء هذه البروفات يتعلم الممثلون كيف يعملون سويا .

وأن مخرج أحد الأفلام العادية لإنتاج من درجة (ب) لا يمتلك إلا رأسمال بسيط ، وليس لديه إلا جدول عمل يستغرق أسبوعين أو ثلاثة أسابيع لايستطيع ان يضيع وقتا كثيراً فى البروفات وهكذا يصبح الفيلم معيبا ويبدو تمثيله ضعيفا ولكن الأفلام التى من درجة (ا) تتطلب رأسمال ضخم وعملا طويلا يستغرق

ستة أسابيع أو سبعة . ومن الممكن أن تعمل له عدة بروفات فى حـــدود هذا الوقت .

وبعد أن ننتهى من البروفات يصبح مدير التصوير حراً فى إضاءة البيئة . ويأخذ فى توزيع الأضواء على الأشخاص المشابهين للنجوم . وهذه الطريقة تتيح للممثلة الوقت الكافى للراحة ولعمل الماكياج اللازم وخلافه . وتعمل بروفة اخيرة للمثلين وللمصور ولمهندس الصوت وبعدئذ يبدأ العمل فى تصوير اللقطة .

أما إذا أخذت اللقطة مرة واحدة وظهرت صلاحيتها فإن هذا يعتبر أعجوبة . لأنه قد جرت العادة أن تؤخذ كل لقطة من مرتين إلى اربع مرات . لأنه لكى تكون اللقطة صالحة يجب أن يوافق المخرج على التمثيل والإلقاء ويكون المصور ومهندس الصوت راضيين عنها ولاسيما هذا الأخير الذى يدقق كثيراً . وأن مهندس الصوت يجب أن يسمع كل كلمة أو همسة بوضوح دون أن تختلط بأى صوت أو ضجة خارجية مثل صوت محركات الطائرات أو السيارات التى تمر ، أو سعال أحد الأشخاص أو وقع خطوات إنسان أو أى صوت عرضى آخر .

وأن الأشياء العديدة التى قد تتلف لقطة من اللقطات سواء بالنسبة للكاميرا أو جهاز تسجيل الصوت لا يمكن لإنسان أن يتوقعها من قبل . ولذلك فإن الفنيين يعرفون جيدا أنه من الصعب أن يحتفظ الممثل بطبيعته بعد اللقطة الثالثة ، ولذلك فإنهم يبذلون كل ما فى وسعهم من جهود حتى يتم كل شىء على ما يرام . وما اكثر ما يلزمهم من الصبر والحيطة ، فقد يغلب فى أحدث الأحيان أن الممثلين أنفسهم يصبحون مسئولين عن أية لقطة غير صالحة . ونحن معشر الممثلات لا نعرف دائما أن نقدم للمخرج كل ما يطلبه منا . وقد يحدث أحيانا أن نرتبك وتتلجلج فى نطقنا ويمكن تعيين مقدار نجاح يوم من أيام العمل فى الاستوديو من مقدار ما يتم من تعاون بين المخرج والفنيين الذين يعملون معه وبين الممثلين . لأنه ليس من بيننا من يستطيع أن يعمل بمفرده وكل منا فى حاجة ماسة إلى الآخر .

ونحن نشتغل باستمرار ، ولدينا ساعة واحدة لتناول الغذاء ثم نعيد النظر فى تصليح الماكياج وتصفيف الشعر ، وبعدها نستأنف العمل .

وينتهى عملنا اليومى عادة فى الساعة السادسة ويقضى الجانب الأكبر منا مدة نصف ساعة فى صالة العرض لرؤية اللقطات التى سبق أخذها فى اليوم السابق . ثم يذهب كل منا إلى غرفته الخاصة ويزيل الماكياج . وبعدها نعـــود إلى ارتداء ملابسنا العادية ثم نرجع إلى منازلنا التى نصلها بين الساعة السابعة والثامنة مساء. ولكن العمل لا ينتهى عند هذا الحد إذ أننا نتناول طعام العشاء ثم يتنحى كل منا جانبا ويأخذ فى استظهار الحوار الذى سيقوم بإدائه فىاليوم التالى . أما الساعة التى نذهب فيها إلى فراشنا فهى العاشرة والنصف . وفى الواقع أن الماكياج لا يكون له أثر كبير على العيون المجهدة .

هذه هى قصة يوم من أيام العمل . وإنى اؤكد لكم أن هناك عملا مضنيا فى كل دقيقة من هذا اليوم . وإنى لا اعتقد أن فى وسعكم أن تدلونى على مهنـــة اخرى تتطلب مثل هذا العدد من ساعات العمل الجدى الذى يستخدم لإنتاج شىء يجب أن يشاهده ملايين البشر ويصدروا حكمهم عليه ويوزع على العالم أجمع .

ويستنتج من كل ذلك أنه يجب أن يكون لنا ضمير حى ونشعر بما علينا من مسئولية نحو هذه الجماهير . ولهذا يتحتم علينا أن نبذل كل ما فى وسعنا حتى ولو كانت لقطات الفيلم مجهدة لنا ولاعصابنا . هذا ويجب اعتبار كل منظر من المناظر كما لو كان هو المنظر الوحيد الذى تشاهدونه فى صالة العرض . ولذلك وجب علينا أن نضع فيه كل مقدرتنا الفنية وكل ما نستطيع تقديمه .

ومن حسن الحظ أن غالبيتنا لديه حب الابداع . وإننا جميعا شديدو الرغبة فى أن نكرس للسينما زهرة شبابنا وأسعد أيام عمرنا .

إن هوليوود تدفع لنا أجراً طيباً . وتكافئنا مكافأة مرضية ولكن التصفيق والهتاف الذى نتلقاه من الجماهير هو الذى يدفعنا إلى الاستمرار فىالتقدم والتحسن. ولهذا فإننا فى حاجة لأن نعرف ما تحبونه . وقد تستطيعون أن تقولوا أن هذا شىء بسيط ، ولكن هدف مهنتنا هو منحكم لحظات من البهجة والسعادة . وأن متعتكم هى وحدها مقياس نجاحنا .

وإنكم معشر الجماهير أشبه شىء بالوقود الذى يغذى النيران . ولا يجب أن

تعتقدوا أن تقديركم لنا لا يرضينا فإننا إنما نعيش من أجل الحصول على هذا التقدير .

وفضلا عن هذا كله فإن الدعاية والنشر إنما هى مشكلة من المشاكل الأخرى التى تعترض حياة الممثلة السينمائية . فإن الدعاية تأخذ منا وقتا طويلا . ويضاف هذا إلى التزاماتنا الأخرى نحو شركات الإنتاج ، وذلك لأن الدعاية هى جزء عظيم الأهمية فى تحسين مستقبل الممثل . وهذا يتطلب كثيرا من العناية .

وهناك آلاف وآلاف من الرجال والنساء تستخدمهم شركات الإنتـــاج ، وتستخدمهم أيضا الممثلات انفسهن للعناية بعمل الدعاية اللازمة لهن . وهؤلاء يعملون للكشف عما يمكن استغلاله للدعاية لكل ممثل أو ممثلة . ومتى توصلوا إلى ذلك يعملون على استغلاله باستمرار وبمنتهى الحيطة والعناية . وإنكم بفضل الدعاية وحدها قد كونتم فكرة عن حياتنا الشخصية . أى حياتنا الخاصة خارج التمثيل . وأنه من مصلحتنا أن يقوم تعاون وثيق بيننا وبين رجال الدعاية .

هذا وإننا حيثما نذهب نجد من يحاول أخذ صورة لنا . بملابس حديثة أو بملابس رياضية مختلفة أو من يقوم بتصويرنا فى داخل مساكننا . وإننى أنا شخصيا لم أومن فى يوم من الأيام بهذا النوع من الدعاية الذى يعتمد على النشاط التجارى . ولو إنى فى بداية عهدى بمهنة التمثيل — نظرا لبعض ظروف خارجة عن إرادتى — قد قبلت استغلال اسمى للدعاية لبعض المنتجات التجارية .

كما إنى لا تعجبنى الصور المقصود بها الدعاية والتى تصورنى فى ملابس السباحة أو بملابس المنزل . لأنى اعتبر أن فى هذين النوعين من الصور إهانة لذوق الجماهير . واغضب أشد الغضب عندما تؤخذ لى صورة من تلك الصور التى نطلق عليها اسم الصور المثيرة الحساسة **Stunt Pictures** وإنى لا اعتقد أن هناك من ينخدع بمثل هذه الصور أو يقع فريسة فى حبائلها . فإذا ما ظهرت إحدى الممثلات وهى تلعب الجولف — وهى لا تفهم شيئا من هذه اللعبة — فإن من له أقل دراية بهذه اللعبة يكون له الحق فى أن يتأفف من هذه الممثلة ويشمئز من رؤيتها فى تلك الصورة . وأن ما قلته لكم قد يكون قليل الأهمية ولكننى لدى فى صميم نفسى إحساس دقيق بكل ما يتصل بفن الممثل لأننى إذا ما قمت بتمثيل منظر أبدو فيه

مبللة بالماء ، أعتقد أنه من الضروري أن أبتل حتى ولو كان ذلك يؤثر فى مظهرى الخارجى .

وهكذا الحال إذا كنت لا بد أن أقوم بالتمثيل فى منظر أظهر فيه والعصى تنهال على جسدى بالضرب من بعض الصبية الأشقيـــاء كما حدث ذلك فى فيلم (المرأة الموصومة) **Marked Woman** فإنى لا أريد أن أخرج من بين أيديهم كما لو كنت خارجة من الدير منذ خمس دقائق . فإن المتفرجين أذكياء إلى درجة كبيرة ولا يسمحون بشىء من هذا القبيل ، وأخجل من خداعهم . وربما أكون قد ورثت ذلك عن أجدادى الذين اشتهروا بالدقة وخلفوا لى ضميرا حيا إلى درجة مخيفة .

وإننا معشر النجوم إلى جانب الوقت الذى يستغرقه منا التصوير تقضى ساعات طويلة مع الصحفيين سواء الاستوديو أو فى الخارج . فكثيرون منهم يأتون من جميع أنحاء العالم . وهناك أيضا أولئك الذين يكتبون فى المجـــلات السينمائية ويرغبون فى تعرف أرائنا حول آلاف المسائل المتشعبة . وبالرغم من إنى لا أعتقد أن أراءنا فى مثل هذه المسائل قد يكون له أى وزن ومع ذلك يجب أن أفرض أن الكلمات التى يضعها كاتب المقال على لسانى لا بد أن تؤثر فى نفسى وتدهشنى !

وأن هؤلاء الكتاب والصحفيين يصبحون أسخياء كل السخاء عندما يكتبون عنا ويوضحون صفاتنا . ولذلك فإننا نعترف لهم بهذا الجميل . ولهذا فإننى سأشعر دائما بالتواضع وأنا فى مجلسهم .

وبودى لو يكون فى حياتى شىء من العظمة أو من الفزع أو من السرية حتى استطيع أن اكشفه لهم بحيث يستطيعون أن يفكروا فى شخص بعد أن ينصرفوا من حضرتى ويقولون .. ما أبهج حياة بيتى دافيز .

ويمكننى القول إجمالا بأننى أثناء السنوات العشر الأخيرة من حياتى لم أقم فيها بأى شىء غير العمل السينمائى الشاق .

هذا وأن من أعظم بلايا الدعاية وكوارثها هو ميلها إلى المبالغة والافراط . فإن عمل دعاية كبيرة لممثل بأقوال لا تتفق مع حقيقته أكثر إضراراً به من عدم

الدعاية له اطلاقا وإنى أذكر توصية أوصانى بها ممثل شهير فى بداية عهدى بهذه المهنة وقد قال لى أنه خير للمثل الذى يبدأ العمل بالسينما أن يهتم بقيمة عمله الحقيقية أمام الكاميرا أكثر من اهتمامه بأية دعاية لا يستحقها .

ويوجد فى هوليوود أمثلة لا عد لها ولا حصر لممثلين جدد تعمل لهم دعاية زائدة . ولكن يمكن القول من ناحية أخرى بأن الممثلة ذات المركز الفنى الوطيد والتى تعمل لها الدعاية بطريقة طبيعية لا يجب أن تهمل أية إشارة تفيدها مما يظهر فى المجلات والصحف ، لأن هذا أمر جوهرى للمحافظة على حياتها المهنية كالعمل الذى تقوم بأدائه تحت أضواء الاستوديو سواء بسواء .

أما كيف يمكن لأى إنسان أن يصيب قدرا من النجاح فى أية مهنة من المهن فإن هذا أمر يعتبر حله من أهم الأمور . ولا أعتقد أن النجاح وليد الصدفة وحدها بل يجب أن تكون هناك أسباب أخرى . فإن النجاح المهنى هو فى الحقيقة أحد الأشياء التى يصعب فهمها فإنه قد يحدث أن نجد ممثلة نفسها فى الحضيض فى لحظة وتصبح مجهولة من الجميع لا يهتم بها إنسان ولكن يكفى أن يأتى ظرف جديد يتغير فيه مجرى حياتها وتلاقى النجاح معبودة الملايين من البشر .

ويتكلم الناس كثيرا فى هوليوود عن ضربات الحظ . ولكن هل هذا تفسير مقنع وهل فيه ما يرضى ؟

إن الممثلة التى نجحت واشتهرت من المحتمل كثيرا أن تكون قد أمضت سنوات عديدة بين العمل والأمل ، ولابد أنه كانت لديها الشجاعة الكافية والإيمان والثقة بنفسها ما بقيت متصلة بمهنتها رغما من كل ما كان يبدو عقبة كأداء فى سبيلها ، وفى آخر الأمر استطاعت أن يكون لها الحق فى أن عالم السينما شخصية لها أهميتها وقيمتها وليس فى هذا العالم من يحصل على شىء من لا شىء . وليس ثمة شك فى أن الحظ قد يساعد كثيرا على الوصول إلى قمة المجد . ولكنه لا يتركنا نبقى فوق تلك القمة فإن كل ممثلة تنسب نجاحها فى مهنتها إلى الحظ إما أن تكون كثيرة التواضع أو قليلة الادراك لقيمتها الفنية .

ويجب على الممثلة أن تعمل جديا للوصول إلى المراكز الأولى فى الصناعة

والفن السينمائى. فإذا ماوصلت فن الصعب علىها الاحتفاظ بمركزها لأننا معرضون للنقد والغيرة سواء من جانب أصدقائنا أو من جانب أعدائنا . ويجب علينا أن نكافح باستمرار لكى نبقى فى المستوى الذى بلغناه وربحناه بجدنا واجتهادنا وزيادة ثقافتنا .

وهناك فى العقود التى نبرمها مع شركات الإنتاج بند مضحك يقول أن المنتج يعتبر أعمالنا ذات طبيعة خاصة وممتازة . وهذا البند يعجبنا كثيرا ولكنه ليس هو المفتاح الوحيد الذى يفتح مغاليق أسرار النجاح فى هوليوود . وأنه بالعمل الجاد وحده يتم الحصول على النجاح . وكذلك يجب على الممثلة أن تكون متمتعة بصحة جيدة وأن تكون لها إرادة قوية لا تتزعزع ولا تجعلها أمام عقبة من العقبات .

فإذا كنت أيتها الممثلة المبتدئة طموحة ، وإذا كنت تريدين أن ترتقى إلى الصف الأول من صفوف مهنة الممثلات فما عليك إلا أن تقوى إيمانك بموهبتك . ويجب أن يكون هذا الإيمان قويا بما فيه الكفاية حتى يبعد عن طريقك كل ما من شأنه أن يفقدك الشجاعة . واعملى دون توقف ودون هوادة، عندئذ، وعندئذ فقط سيكون أمامك الاحتمال بأن تصيرى يوما ما نجمة لامعة وهذا لا يتوقف إلا عليك أنت وحدك .

جون باريمور

John Barrymore

١٨٨٢ — ١٩٤٢

إن الممثل الأمريكى الكبير جون باريمور الذى كرس كل نشاطه سواء للسرح أو للسينما يوضح فى الصفحات التالية الصناعتين الفنيتين اللتين يتمثل فيهما فن التمثيل ، سواء فى اختلافهما أو فى تشابههما .

أى الصناعتين تفضلون؟ هذا هو السؤال الذى يوجه دائما إلى الممثل الذى عمل فى المسرح وفى السينما .

وإنه لمن السهل نسبيا الإجابة على هذا السؤال ومن العدل اعتراف الممثل بما يفضله منهما .

أما فيما يختص بى فسوف أقول ببساطة بأن الوقت الذى قضيته فى هوليوود كان أسعد فترة من فترات حياتى . ولكن يجب أن يكون مفهوما أننى إذ أقول ذلك لا أقصد أننى أحتفظ بذكرى ليست سعيدة للمسرح .

فنى المسرح جو أكثر سحرا من جو السينما ، وله نوع من الجمال لا يمتاز به الاستوديو السينمائى ولا يحاول أن يكون له .

وهناك سؤال آخر يتلو السؤال السابق ، ولكن لا يمكن الإجابة عليه ويمكن تلخيصه فيما يأتى .

ألا تعتقدون أن فن الممثل المسرحى يتفوق على فن الممثل السينمائى ؟ وهذا أشبه بالسؤال الذى يوجه إلى رسام عندما يسأل عما إذا كان الرسم بالزيت أكثر قيمة من الحفر أو الرسم بالألوان المائية ، وهكذا فإن انتقـــاد صناعة التمثيل السينمائى على أساس مقارنتها بصناعة التمثيل المسرحى هو أشبه ما يكون بالخط

من قيمة صورة مطبوعة لأنها ليست مرسومة بالألوان المائية .

إن هذين الفنين وهاتين الوسيلتين من وسائل التعبير مختلفان كل الاختلاف. وكذلك تختلف هاتان الصناعتان فيما بينهما ولو أن لهما كما هو مفهوم بعض جوانب مشتركة .

وكما أن الرسام بالألوان المائية والحفار يجب عليهما أن يعرفا قبل كل شيء كيف يرسمان ، فإن المثل المسرحي والممثل السينمائي يتحتم عليهما أن يعرفا كيف يمثلان . وأن يكون كل منهما كفؤا ومخلصا فى آداء دوره . وأن يعرف كيف يعبر عن الأحاسيس وأن يظهر فى التمثيل طبيعيا دون أن يشعر بأية حاجة إلى إيحاء من الجمهور . ومع ذلك فإن هاتين الطائفتين من الممثلين تراعيان هذه المبادىء فى ميدانين مختلفين وفى أحوال مختلفة ، حتى ليمكن أن يقال عنهما إنهما متشابهان بوجه عام فقط .

ولقد حاولت أن أوضح كل هذا لأننى عندما أكتب بصفتى ممثلا يتبادر إلى ذهنى عاملان .

أولا : إن المقصود هنا قبل كل شيء التمثيل السينمائى ، وثانيا : أن بعض الناس يرون أن هذا النوع من التمثيل هو شيء لا وجود له . وقد أثيرت هذه المسألة على ما أعتقد من جانب ممثلى المسرح الذين حاولوا الاستيلاء على مهنة التمثيل السينمائى (التى وصلوا إليها) دون أن يفهموا أن هذا العمل هو صناعة فنية تختلف عن صناعة المسرح .

وإن أولئك الذين قد فهموا حقيقة الأمر بطريق المصادفة قد احتفظوا بالرغم من ذلك بآرائهم القائلة بأن الطريقة الوحيدة الصالحة للتمثيل فى السينما هى طريقة التمثيل المسرحى . وأن كل التعديلات التى فرضتها السينما هى أخطاء وتحمل فى طياتها الدلالة على عجزها وقلة جدواها .

أما الممثل الذى يسلم بأن السينما هى وسيلة خاصة من وسائل التعبير فإن دراسة هذه الصناعة الفنية الجديدة هى بالنسبة له صناعة محببة إلى نفسه ، وإذا

ما عرفها يستطيع أن يزيد من موهبته ويطور وينمى فضائله ومعلوماته فى ميدان أكثر اتساعا وأوسع مجالا .

ويجب عليه قبل أن يصل إلى هذه الدرجة أن يتجاهل كثيرا من الأشياء التى تستعمل فى التمثيل المسرحى .

وأنه إذا ما تأمل الممثل المسرحى قليلا لأدرك أنه يوجد فى المسرح كثير من المصطلحات المتفق عليها ـ وهذا واضح كل الوضوح ـ حتى أنه لا يغيب عن الممثلين الذين يأخذون قواعد قانون التمثيل قضية مسلم بها ، أن هذه القواعد لا يؤخذ بها فى السينما .

ولنضرب لذلك مثلا بأن الممثل فى المسرح يجب عليه أن يهمس ببعض الكلمات حسب معنى العبارة السابقة مثلا . ومع ذلك فإنه لا يستطيع أن يهمس حقا لأنه يتحتم عليه أن يعمل على أن يسمعه المتفرج الجالس فى آخر الصفوف والذى دفع ثمن تذكرته ومن حقه أن يتمتع بسماع المسرحية كلها كغيره من المتفرجين . ولذلك فإن الممثل المسرحى مضطر للكلام بنغمة هى النغمة المسرحية المتفق عليها . أما الممثل السينمائى فإنه على العكس من ذلك ، يستطيع أن يهمس بأية عبارة يقولها . وذلك لأن الجمهور الذى سيحضر لمشاهدته سيجتمع بأكمله فى مكان يعادل كله الصف الأول من صفوف المسرح .

وإن هذا المثال الصغير يعطينا فكرة عن ذلك العمل المتعدد الذى يجب أن يقوم به الممثل المسرحى الذى يريد أن يعمل فى التمثيل السينمائى . ومن جهة أخرى فإن الممثل المسرحى يستعين بجمهور يساعده على الحبكة المسرحية ، فإن قوة التصور عند هواة المسرح وإرادتهم القوية وتجاوبهم مع ما يحدث على خشبة المسرح الذى يقبلونه كقضية مسلمة أو حقيقة واقعة ، كل أولئك هو المعاونة التى يقدمها الجمهور للمثل المسرحى .

أما هواة السينما فليست لهم مثل تلك الحساسية ، فالكثيرون منهم لم يضعوا أقدامهم فى المسرح مرة واحـــدة فى حياتهم . وتعودوا دائما على رؤية حقيقة الأشياء . كما أن الممثل السينمائى يتحتم عليه أيضا أن يتمشى مع مثل هذه الحقيقة

والواقعية . ومن الممكن للمثل الذى عمل منذ عهد قريب فى التمثيل السينمائى أن يدعى التمثيل فى منظر لا تبدو فيه سوى شجرة دون أى شىء آخر . ولكن لما كان يمثل إلى جانب شجرة حقيقية فيجب أن يكون تمثيله تمثيلا طبيعيا كاملا .

وقد يثير التمثيل الذى فيه شىء من المبالغة على خشبة المسرح ضحك الجمهور. ومع شىء من الإرشاد والتوجيه يستطيع الممثل المسرحى أن يصبح فى أسرع وقت صالحا للعمل فى السينما ، فهو يتخلص من كل ما يضايقه فى تجاربه الماضية ويتعلم كيف يمتهن المهنة الجديدة ، ومتى عرف خفايا الصناعة الفنية السينمائية حق المعرفة فإنه يجمع كل ما أفاده من المهنة المسرحية . وتجعله فضائله ومعرفته السابقة أفضل من الممثل الذى بدأ العمل فى السينما من عرض الطريق دون أن يكون قد تلقى شيئا من التعليم والمران .

ومن المفهوم أنه حتى بعد أن ينجح الممثل المسرحى على الشاشة فإنه تنقصه بعض الأشياء . وأن كل ما يشكو منه هو عدم وجود الجمهور الذى يصفق له . وكل ما يؤلمه أنه يقوم بالتمثيل أمام جماعة الفنيين والفنانين وحدهم . وهؤلاء الفنيون يهتمون بعملهم أكثر مما يهتمون بالتمثيل وبالممثلين الذين اعتادوا رؤيتهم دائما .

وإنى أسلم بأن الممثل يتألم من حرمانه من هذا التيار الغريب الذى كان يصل إليه من خارج خشبة المسرح ـ أى تشجيع الجمهور ـ لأن الفكر والإحساس هى أشياء لها طبيعة مماثلة لطبيعة التيار الكهربائى . وأن شخصية الممثل وطباعه قد تصل إلى وضعه على اتصال مباشر مع أذهان جمهور المتفرجين الذين يتلقون تمثيله كما لو كانوا يتصلون به اتصالا تليفونيا .

وهذه هى الطريقة الوحيدة لتوضيح النفوذ الذى يكاد يكون مغناطيسيا والذى يستحوذه بعض الممثلين على الجمهور ، ولهذا فإنه إذا كان الممثل يشكو من حرمانه من هذا التيار المفيد فإننى أعطف عليه كل العطف .

ولكن إذا كان توجيه الجمهور هو الذى ينقصه حقا بحيث لا يشعر أثناء تمثيله بهزات المعجبين أو الناقدين التى تشير له وتعرفه إذا كان يسير فى الطريق

المستقيم أو يسير فى الطريق الخاطىء ، وتسمح له أن يسير على هـدى هذه الإرشادات ، فإن هذه الشكوى تصبح فى السينما شيئا لا معنى له وأمراً لا يتفق مع المنطق .

وفى الواقع أن الممثل السينمائى لديه فرص كثيرة لا نتقاد نفسه ومراقبة تمثيله . ويستطيع أن يرى أثر تمثيله على الغير وأن يصلح تمثيله ويكمله . وهذا يتم قبل أن يشاهد الجمهور تمثيله فى الفيلم فهناك المخرج قبل أى إنسان ، والمفروض فى المخرج أنه رجل لطيف وذكى ويعرف كل مايريده . ولا يحاول تعذيب الممثل ومضايقته ، وإلا لما حصل على أية نتيجة مرضية . ولذلك يمكن القول بأن هناك المخرج الذى هو ناقد الممثل الشديد والأكثر خبرة ، والذى يجدر بالممثل الاصغاء لنصائحه وإرشاداته قبل تصوير اللقطة بدلا من العودة إلى أخذ اللقطة من جديد فى اليوم التالى . وقد يحدث فى المسرح أن نسمع من يقول إنه يجب عمل بروفات فى اليوم التالى لإصلاح خطأ وقع أمام مئات من المتفرجين .

ومن الممكن أن يرى الممثل فى الاستوديو اللقطات التى تم تصويرها فى اليوم السابق وهو جالس فى صالة العرض ينظر تمثيله بكامل الحرية . وعندئذ يستطيع أن يميز ما هو جيد مما هو ردىء لأنه يرى نفسه . وإذا كان يعمل مع أناس أذكياء يستطيع ألا يخفى عدم رضائه عن اللقطات التى رآها . وأن تتاح له الفرصة لأن يحسن نفسه بإعادة تصوير هذه اللقطات على الوجه الأكمل قبل الانتهاء من الفيلم .

ويجب أن يتعود الممثل فى الاستوديو على عدم تمثيل الدراما منذ بدايتها حتى نهايتها دفعة واحدة ، وأريد بهذا أن أقول إنه يمكن استدعاءه لتمثيل منظر بذاته فى أية مرحلة من مراحل الدراما . وقد يحدث أن يبدأ تصوير الفيلم بآخر موقف من مواقفه . ويجب على الممثل أن يعتبر هذا عملا من الأعمال السينمائية الفنية . وإذا لم ينجح فى إيجاد تلك الوثبة التى كانت له فى المسرح يجب عليه أن يخترع طريقة لوضع نفسه طوعا فى الجو الدرامى لكل منظر من المناظر المنفردة .

وبما أنى قد أخذت فى الإجابة على الأسئلة المختلفة التى توجه عامة للممثل السينمائى حول عمله وسلوكه وموقفه من هذا العمل فإنه يحسن أن أستمر فى حديثى فأقول إنه إذا ماسألنى سائل قائلا :

هل تجد أن العمل التعاونى الذى يحدث فى السينما هو عمل ضار بالممثل ؟

وإنى أجيب على السؤال بقولى : كلا . بل أن الأمر على العكس من ذلك تماما . إن ما أعيبه على العمل الجماعى هو ترك العمل يمر بين عدد كبير من الأيدى. وإنى أود هنا أن أقوم بمقارنة العمل السينمائى بالعمل المسرحى ولكن هذه المقارنة تقوم على أساس معظم الاعتراضات التى يبدونها فى هوليوود

وإن كون الدراما من عمل مؤلف واحد هو اصطلاح مسرحى بحت ولا يهم فى شىء إذا كان السيناريو قد كتبه ثلاثة أشخاص أو أربعة إذا كانت نتيجة تعاونهم سويا مرضية . وإذا كان الممثل المسرحى يجيب بأن هذا الأمر فى أغلب الأحيان ليس شيئا مرغوبا فيه فإنه يجب أن يوافق أن هذا يحدث لأسباب أخرى هى دون شك أشد خطرا من تعدد المؤلفين . فإننى عندما أقرأ مخطوطا لا يتأثر رأيى بأنه قد كتب بأيدى خمسين يدا أو بيد واحدة .

إن الأفلام هى نتيجة عمل جماعى لأنها فى معظم الأحوال تتطلب تعبا وعملا سريعا متواصلا مستطيلا لا يمكن تركه فى يد فرد واحد . ومن الممكن أن يكون فى ذلك شىء من الضرر .

إن ذوق الجماهير وإدراكها أو قل ما تشاء ، يتطلب طرح أفلام جديدة على الدوام . ولكننا إذ أخذنا على الأفلام أنها تخرج إلى حيز الوجود بواسطة عدد كبير من المؤلفين ، وأنها تنشأ أثناء اجتماعات يلتقى فيها عدد من السينازيست ، فضلا عن المخرج والمنتج مما تكون نتيجته فوضى لا يعرف فيها أحد رأسه من قدميه ، فإن تجربتى الشخصية تسمح لى بتكذيب مثل هذا الكلام .

ولكنى لم أجد فى عالم المسرح قط إصرارا على العمل ودقة وتفننا وسرعة فى التنفيذ مثلما رأيت عند رجال السينما المشهورين فى هوليود .

إن كل شىء يكلف كثيرا فى (البلاتو) **Plateau** لأن الشخص الذى إليه يسند القيام بأى عمل فى إنتاج الأفلام يقع أحيانا فى بعض الأخطاء أو يتوقف عن العمل بعض الوقت بسبب شكوك تظهر له أثناء تنفيذ عمله وتمنعه من الوصول إلى غرضه المنشود . وإنى أود الآن أن أعود إلى نقطة مهمة فى عمل الممثل كنت قد أشرت إليها من قبل إشارة عابرة ، وهى الخاصة بذلك الناقد الدائم لعمله وهو المخرج .

وإنى أعرف أن أولئك الذين لا يقدرون دور الممثل السينمائى وأهميته قد

يشوهون معنى كلامى . ولكننى أرى لزاما على أن أؤكد بإخلاص أن ممثلى السينما وممثلاتها كلهم تحت رحمة المخرج دون استثناء . ولا يستفيد الممثل المسرحى أية فائدة من هذه الاعترافات التى أدلى بها ، إذ كثيرا ما يقبل الممثلون المسرحيون أدواراً معينة لأنهم يرون أنفسهم فيها ، ثم يكتشفون فيما بعد أن المخرج لديه فكرة أبعد ما تكون عن أفكارهم . فهل فى مثل هذه الحالة يكون المخرج هو الذى كان يهيمن ويمسك بالزمام ؟

وإنى أرى من الواجب أيضا أن أرجع إلى تجاربى الخاصة وأقول ، إنه لم يحدث لى قط سوى مرة أو مرتين طوال حياتى السينمائية أننى تألمت من ملاحظة من ملاحظات المخرجين الذين أبدوا فيها قلة ثقة بى أو عدم فهم من جانبهم .

وأن مخرجى هوليوود معظمهم أشخاص أفذاذ عباقرة يستحقون الإعجاب وجديرون بعمـــل كل شىء وأكفاء فى كل شىء وذلك بسبب آرائهم الصافية المستنيرة ، وهم زملاء طيبون كرماء .

وقد جرت العادة أن يبدأ المخرج البارع إخراج فيلمه وهو يعلم كل العلم مايريد أن يعمله . ولكنه يعرف أيضا أنه لا يعمل مع شخوص من عرائس المسرح (المـاريونيت) . بل يرغب أن يكون كل ممثليه متعـــاونين معه ويساعدونه بذكائهم وفنهم وعبقريتهم لأنه يحب دائما أن يستطلع آراءهم ويحب أن يتناقش معهم فيما يعن له من آراء وأفكار .

وإنى أعرف أن تبادل الممثلين وتناوبهم العمل بين السينما والمسرح كان من شأنه أن جعل الفيلم الناطق ذا فائدة للسينما والمسرح ، فإن عددا كبيرا من نوابغ الممثلين المسرحيين قد نجحوا نجاحا كبيرا فى العمل السينمائى ، ولكن كان ذلك بعد صراع عنيف فى بعض الأحيان ، وزادوا فى قيمة هذا العمل وقدموا إلى الشاشة تعمقا ومعلومات واسعة النطاق جديرة بالإشارة والتنويه .

ولقد استفاد المسرح بدوره من تجارب هؤلاء الممثلين التى استفادوها من عملهم بالسينما ، إذ أنهم كانوا مضطرين إلى تجديد أنفسهم تجديدا تاما حتى يمكنهم الملاءمة مع هذا الفن الجديد .

وقد استطاع هؤلاء الممثلون أن يروا أنفسهم على الشاشة كما يرونها فى المرآة . وبذلك أمكنهم أن ينتقدوا أنفسهم مما مكنهم من تحسين مواهبهم والارتقاء بفنهم ، لأننى ولو أنى قد أوضحت بما فيه الكفاية الاختلافات بين التمثيل المسرحى والتمثيل السينمائى فإننى لم أؤكد قط أنه من المستحيل على ممثل أن يمتلك زمام الفنين فى وقت واحد . ولم أستبعد وجود ممثلين يمثلون فى السينما وفى المسرح ببراعة وتفوق تام .

وأنه إذا ما أتيح لى أن أضرب مثلا لذلك أقول أنه ليس هناك ما يمنع رجلا من أن يكون ماهرا فى لعب كرة القدم وفى لعبة الجولف وأن يكون بارعا فى كلتا اللعبتين . وليس هناك ما هو مشترك بين هاتين اللعبتين من ميزات . إذ أن الحكم الفصل فى ذلك إنما هو الجمهور دائما .

وإنى أختم مقالى هذا بملاحظة شخصية عن عملى فى السينما وأعترف بأن طريق العمل فى السينما أكثر تمهيدا وأسهل بكثير من العمل فى المسرح ، وعلى الأخص من ناحية المجهود الجسمانى .

رافاييلو ماجى

Raffaello maggi

من الممكن القول بأن رافاييلو ماجى هو من جماعة العلماء الذين — مع كل من (بندى) **Pende** و (بولدرينى) **Poldréni** و (مينجاريللى) **Mengarelli** قد درسوا السلالات البشرية من ناحية بنيتها وتكوينها الجسدى . ولقد اهتم ماجى بنوع خاص بتكوين الممثلين السينمائيين الجسدى .

يقوم رافاييللو ماجى بالتدريس بجامعة القلب المقدس الكاثوليكية بمدينة ميلانو وأن الفصل التالى مأخوذ من مطبوعات جامعة القلب المقدس — السلسلة الثامنة — الجزء التاسع . ومطبوعات معهد الإحصاء السلسلة الرابعة . ومجموعة الأبحاث المنشورة بمناسبة المؤتمر الثانى عشر للمعهد الدولى لعلم الاجتماع المنعقد بروكسل من يوم ٢٥ إلى ٢٩ أغسطس عام ١٩٣٥ ومن كتاب (الحياة والفكر) المطبوع فى عام ١٩٣٦ وكتاب (التكوين الجسدى للممثلين السينمائيين) .

مقدمة :

إن روح الميكانيكية التى تسيطر على الحياة الحديثة ،كان من شـــأنها توجيه ميولنا للتسلية والترفيه نحو اتجاهات جديدة . فلقد كان التمثيل المسرحى محصورا فى حدود خشبة المسرح والكواليس ثم انتقل إلى الميدان السينمائى الذى لا حدود له . ذلك الميدان الذى يمتاز بتجدد مستمر إن لم يكن فى الأفكار فعلى الأقل فى الأشكال والأوضاع . وكان من نتيجة ذلك أن أنواع الشخصيات التى تمثل وقائع الدراما أدخلت عليها تعديلات خاصة . وكان مما يبرر ذلك اختلاف الاحتياجات التى يتطلبها كل من المسرح والسينما .

وإننا لنجد فى السينما — خلافا لما نراه فى المسرح — إنه كثيرا ما يتغير الممثلون . إذ أن عنصر الشبان أصبح هو العنصر المفضل فى الوقت الحاضر . لأنه

فضلا عما يتوافر فيه من الشروط النفسانية والذكاء والإرادة والضمير والمقدرة على مراقبة النفس ونقدها ، فإن الشبان يبدون في التصوير في مظهر حسن جذاب (فوتوجينيين) .

وإننا لا نتحدث هنا عما يمتاز به الشبان من الصوت الحسن الجذاب المؤثر (فونوجونيك) . ولو أن لذلك أهميته الكبرى في عالم الممثلين .

ولكن مما يجب أن نشير إليه ولو إشارة خاطفة أنه توجد علاقة واضحة بين التركيب الجسدي للممثل ورنين الصوت يمكن أن يتبينها طبيب الأذن والأنف والحنجرة الماهر[1] حتى من الصور .

وأن تاريخ البلاد الغربية ودراسة الصور القديمة تدل على أنه ابتداء من القرن الخامس عشر فما بعد قد تغيرت أنواع أشخاص الحاكمين وهيئاتهم. أما في الأزمان الحاضرة فإننا نلاحظ تفوق أنواع الناس ذوي الوجوه المستطيلة وبالأخص في الطبقة العليا . وفي الأزمنة التالية كانت الطبقة الممتازة لها أنواع وأشكال متعددة مختلفة .

أما من الناحية النظرية فإن الأستاذ (بولدريني) قد أظهر في سنة ١٩٣٢ في بحثه المعنون (الطبقات الاجتماعية) أن وجوه الأشخاص في وقتنا الحاضر تخالف وجوه الأشخاص في الأزمنة الغابرة .

وفي الحق أن تغلب نوع من أنواع الإنسان على نوع آخر في الطبقات العليا

---

(١) يري بندي Pende أنه يمكن اعتبار قوة الحنجرة والصوت أو رقتهما مقياسا صالحا لتقييم جسد الشخص وتركيبه الجسماني . ومن المهم كثيرا في هذا الصدد أن نبحث العلاقات بين التركيب الجسماني وفن الغناء . وإني أعتقد أنه من الواجب أن يتوافر في مختلف أنواع المغنيين (تونور — باريتون — — وسپرانو — باسو — كونترلتو) — تركيب جسدي خاص. وعلى الأخص من ناحية التوازن العصبي ومن ناحية قيام الغدد بوظائفها . وبنوع خاص الغدد الجنسية نظرا لعلاقتها الوثيقة بالنمو والتطور . وأن الأبحاث التي قمت بها مع تلميذي (كوارانتا) Quarenta تبين أن لكل نوع من أنواع المغنيين الذين سبقت الإشارة إليهم خواص جسدية مختلفة .

يتوقف على أسباب عديدة مختلفة . بينما يؤثر العامل النفسانى فى السلالات الجنسية بنوع خاص .و لذلك فإن تغلب نوع على نوع وتفضيل نوع من ناحية التكوين الجسدى يرجع إلى عوامل بيولوجية واجتماعية يمكن ملاحظتها بعد وقت طويل

أهمية النخبة الممتازة فى السينما :

يجب أن نسلم إذا ما عدنا إلى الكلام عن هذا البحث بأن التاريخ الحديث للفن السينمائى يتفق مع هذه النظريات . أى يبين لنا استمرار وبقاء الأشخاص ذوى الوجوه المستطيلة والأجسام الفارعة التى تبدو فى الأيام الأخيرة بميزات أقل بروزا ووضوحا ، وأن نلاحظ وجود ميل إلى التدرج نحو الأجسام الأقل طولا .

هذا ولا يجب أن نـنكر أهمية الفيلم من الناحية البيولوجية والاجتماعية بوصفه عنصرا يؤثر على تقدير قيمة جمال الجسم الإنسانى والاختيار الجنسى النوعى ولا أن ننكر أن الفيلم هو وسيلة من الوسائل التى تعرفنا وتصف لنا المثل الأعلى للجمال الجسدى فى فترة معينة .

إن أشكال كبار ممثلى السينما تظهر لنا قيمة تقدير الهيئة الجسدية فى نظر من يقومون باختيار الممثلين ، ذلك الاختيار الذى يهم مختلف الجماهير . ولكن ما له أهمية أكثر من ذلك هو أن أشكال هؤلاء الممثلين تؤثر فى أذواق المتفرجين وتصل إلى أعماق نفوسهم . وأنه ليكفى لإظهار حقيقة ما نقوله أن نشير إلى ممثلين من أمثال الممثلة جريتا جاربو والممثل رودولف فالنتينو .

فان قبعة (بيريه باسك) التى كانت تلبسها جريتا جاربو وتصفيفة شعرها الخاصة ، وماكياج عينيها وأهدابها وذلك الاحساس بالحزن الغامض الذى كان يبدو على وجهها قد أصبحت بعد ذلك شعبية ونقلتها عنها بطريقة أقل أو أكثر جودة ممثلات سينمائيات أخريات كما نقلها عنها أيضا كثيرات من المعجبات اللائى لا عد لهن ولا حصر فى جميع أنحاء العالم واللائى تفخر بهن هذه الممثلة القديرة . هذا ولم يكن نفوذ رودولف فالنتينو ليقل عن ذلك من ناحية الأناقة والهيئة بالنسبة للرجال .

ولذلك لا يمكن لأحد أن يشك فى النفوذ السينمائى على الاختيار النوعى مما قد يكون له تأثير على الأجيال القادمة. ومن هذا تتضح أهمية دراسة نوع الأجساد التى تتطلبها الشاشة السينمائية دراسة عميقة لمعرفة المثل الأعلى للجمال فى الوقت الحاضر واتجاهه وتقييمه .

وإن السينما لتقدم فى الوقت الحاضر الظروف الملائمة والوسائل اللازمة لدراسة أجسام ممثليها وحالاتها . وهى ظروف خير من الظروف الماضية حيث كان الناس يرون الجمال من الرسوم والتماثيل دون غيرها . وفى الحق أننا نستطيع أن نعرف بواسطة السينما مقاسات أجسام الممثلين ، وأكثر من ذلك أن آلافا وآلافا من الصور التى تجعلهم معروفين تمثل مجموعة من الوثائق الفنية الممتازة التى تتفوق بكثير عن الصور المخلفة لنا عن القرون الماضية .

وهكذا تتعاون الأهمية العلمية والإمكانيات العملية على تمهيد السبيل لدراسة احصائية حول أجسام ممثلى السينما لغرض مزدوج وهو أولا : إظهار الأشكال البيولوجية للأنواع البشرية وللأشخاص الذين هم محل إعجاب الجماهير . وثانيا : لمعرفة الميول المقبلة لتقدير الجمال الإنسانى .

وإن مثل هذه الدراسة إذا ما عملت على نخبة محدودة ولكن لها نفوذها وشهرتها مثل ممثلى السينما ، تقدم معونة صادقة للأبحاث التى يقوم بها علماء السلالات البشرية (الديموجرافيون) الذين يهتمون بكشف أسباب قلة التناسل واجتناب الخطر الذى يهدد المجتمع الحاضر والسلالات القادمة .

إمكان القيام بأبحاث بيولوجية واجتماعية حول أنواع ونماذج الممثلين السينمائيين :

بعد أن ذكرنا تلك الإشارات العامة نرى من الممكن القيام بأبحاث بيولوجية عن أنواع ونماذج الممثلين السينمائيين على الأسس التالية :

أولا : القيام بدراسة إحصائية لمقاسات مختلف أعضاء الجسم البشرى .

ثانيا : تقسيم الممثلين حسب تكوينهم الجسمانى وحسب ملامحهم .

ولقد قدمت لنا الأفلام عنصراً إضافيا له أهميته فى هذا الصدد ، إذ أن تقييم

بنية كل ممثل كما تبدو من الصور يختلف تقييمها من مناظرها وطابعها وخصائصها أثناء قيام الممثل بالتمثيل .

هذا وأن قوة الحركة فى التمثيل تكشف بعض الخواص الجسمانية التى قد لا تبدو مطلقا ، أو تبدو قليلة الوضوح فى غير هذه الحالة وخارج التمثيل .

وقد جرت العادة فى ميدان الملاحظة أن يهتم الناس بعوامل أخرى مثل ظهور ممثلين جدد إلى جانب مشاهير الممثلين . أو بروز ممثل أو ممثلة بعد الخمول .

ملاحظات مختلفة ونتائج :

إن ما ذكر فى المقال السابق له أهمية ظاهرة وذلك من النتائج التى تم الوصول اليها عن طريق الأبحاث الخاصة بدراسة مختلف أعضاء الجسم البشرى لتحقيق الشخصية . لأنه بينما تميل هذه الدراسة الأخيرة إلى إظهار الشخص المثالى لممثل السينما فان دراسة الوجوه يقصد بها جمع مميزات كل ممثل من الممثلين على اختلاف أنواعهم .

وهذا هو السبب فى أن النتائج الرئيسية التى وصلنا اليها ترتبط ببعضها تمام الارتباط وهذه النتائج هى :

(ا) إن الممثل السينمائى النموذجى يجب أن يكون فارع الطول قوى البنية وأما الممثلة النموذجية فيجب أن تكون فارعة الطول رقيقة البدن .

(ب) إن الفريق الراجح بين ممثلى السينما يتكون من طوال الأجسام أقوياء البنية . ويندر وجود ممثلين من ذوى الجسوم الرقيقة ، وقليلا ما نجد من بينهم من يكون قصير القامة وقوى البدن . وقد لاحظنا من بين الفريق الذى أجرينا عليه البحث ممثلا واحدا من ذوى الأجسام القصيرة رقيق الجسم . وأما بالنسبة للممثلات فغالبيتهن من طويلات الأجسام الرقيقات البدن . على أنه كان من بينهن أيضا قليلات من الفارعات الطول القويات الأبدان ، وعلى الأخص بين الممثلات الشابات اللائى ظهر فيهن أخيرا عدد نادر من القصيرات .

وقد ظهرت مطابقة عجيبة بين النتيجتين ا و ب وإننا إذا استعرضنا الممثلين جميعا فردا فردا لكانت النتيجة وجود حالات استثنائية نادرة تخالف هذه النتائج التي وصلنا اليها .

ويظهر هذا جليا إذا ما ذكرنا أن طابع الممثلين وشخصيتهم تتفوق وتمتاز كثيرا عن طابع البيئات التي ينتمون اليها .

وإذا كان الممثلون لا يختلفون كثيرا فيما بينهم فى طابعهم فان هذا معناه أنه فى معظم الأحوال يندر وجود الأشخاص ذوى الأجسام النموذجية الذين يصلحون للتمثيل .

وأن تحقيقنا دقيقا فى هذا الموضوع دل على ما يأتى :

أولا : أن الممثلين الذين ينتمون إلى النوع الفارع الطول والقوى البدن يفضلون القيام بأدوار هامة جدية لشخصيات قوية . وأما إذا كان بعضهم قام بتمثيل شخصيات أقل بروزا من الناحية النفسانية فان هذا لا ينقص من قيمة الملاحظة العامة التى أبديناها .

ثانيا : أن الأشخاص القلائل ذوى الأجسام الطويلة الرقيقى الأجساد يقوم معظمهم تقريبا بالأدوار العاطفية الحساسة ولكنهم يمثلون الذوق الفاسد القديم والأدوار القديمة ومن هؤلاء شارلى شابلن الذى اشتهر بسبب فنه الذى اعتمد على المغامرات المضحكة التى تدعو إلى الرثاء والتى تحتاج إلى رجل ضعيف كبير الحساسية فى عالم يصدمه كل يوم بمصاعب الحياة .

ثالثا : أن أحد الممثلين الاثنين اللذين يمتازان بوجه مستطيل وجسم طويل وبدون قوى يقوم بدور له طابع خاص ربما كان البقية الباقية ممن كانوا يقومون بأدوار تراجيدية .

رابعا : أما الممثل الوحيد القصير الجسم الرقيق البنية فإنه يقوم بدور الممثل الهزلى الطيب القلب دون ادعاء ويطلق ضحكات عالية جوفاء . أما بالنسبة للشلات فانه يلاحظ ما يأتى :

أولا : الممثلات التى أشرن اليهن فى الفقرة (ا) واللاتى يمتزن بجسم طويل فانهن خليط ، ولكنهن قبل كل شىء قويات البدن ويقمن عاده بأدوار جدية دراماتيكية . ويمكن أن يقال هذا أيضا عن جميع الفنانات ذوات الأجسام الطويلة والقويات البنية .

ثانيا : الفنانات ذوات الأجسام الرقيقة اللاتى تبدو بوضوح رقتهن فإنهن يقمن بالأدوار العاطفية والغرامية وغالبا الأدوار التى تتسم بالحزن .

ثالثا : هناك فنانات أخريات وعلى الأخص بين النجوم الحديثات اللاتى تبدو فيهن خصائص الطويلات القويات والطويلات الرقيقات . ويبدو أنه يعهد إلى هؤلاء بنوع خاص بأدوار ذات طابع جنسى تبرز فيها الناحية الجدية . وقد قلنا لأنه لما كانت هؤلاء الممثلات لا يزلن فى ريعان شبابهن فإنه من الصعب تكوين فكرة عن شخصيتهن الفنية .

رابعا : أما الممثلات الشابات من ذوات الوجوه المستديرة فإنهن قد تخصصن فى الأدوار الخفيفة والمفرحة .

وهذه النتائج العامة الدقيقة تشجع على التقدم خطوة أخيرة فى استعمال الصور الفوتوغرافية للإجابة على السؤال الذى يراد به معرفة ما إذا كانت هناك اختلافات فى تكوين الجسد بين الممثلين الذين يعملون فى السينما فى الوقت الحاضر وبين الممثلين القدامى الذين اختفوا من الشاشة أم لا .

ويمكن إيجاد بعض المعلومات المفيدة فى هذا الصدد فى التقسيمات التى أوردناها فيما سبق ، وليس علينا إلا أن نقوم بجمعها وإكمالها وإعادة تنظيمها .

وأن هذا الأمر له أهمية كبرى سواء لتقرير ما إذا كانت أذواق المخرجين والجماهير تتعاون على فرض توجيهات جديدة فيما يسمونه الآن الفن العاشر (أى السينما) أو ما إذا كانت قد تغيرت قيمة الجمال الانسانى وكيفية هذا التغير فى مدى سنوات قليلة بسبب الدعاية السينمائية .

ولقد كشف هذا البحث وجود ميل عند الرجال لتفضيل الممثلين ذوى

الوجوه التى تشبة وجوه المصارعين القوية التقاطيع ذات الخطوط المعبرة حتى ولو لم يكن فيها كثير من الانسجام .

إن الوجوه الجيلة فى الممثلين الطوال الأجسام الرقيقى البدن قد أصبحت الآن نادرة الوجود . وكذلك اختفت الأدوار العاطفية الرقيقة التى كانت تلهب أحاسيس الجماهير منذ سنوات قليلة فقط .

وأن السينما لم تجد بديلا عن رودلف ڤالنتينو رغما من وجود من يشبهونه تمام الشبه ، فان هذا الممثل رغم موته يبدو أنه لم تغرب شمس شهرته . ولقد رأت السينما أن تحل محله بالنسبة لعطف الجماهير نماذج أخرى من الممثلين يصلحون للقيام بأدوار أخرى .

أما بالنسبة للممثلات فان هناك تغييرات فى الاتجاهات بدأت تظهر علاماتها . فإن التفضيل الآن اتجه نحو الممثلات الطويلات الأجسام ، ولكن بدأت تطل على العالم بعض النجوم الجديدات من ذوات الوجوه المستديرة القويات البدن اللاتى يبدو فيهن قليل من الرقة والنعومة التى يميل اليها الجمهور .

وهناك عدد متزايد من الفنانات من ذوات الوجوه المستديرة والقصيرات الأجسام القويات الأبدان ولكنهن ـ على الأخص فى أمريكا ـ لا يبدو أنهن قد استحوذن على عطف دائم من الجماهير بل أن واحدة منهن ، وكان المخرجون قد أرادوا جعلها انموذجا للفنانات المليئات البدن . قد اشتهرت مدة وجيزة من الزمن ثم لم تلبث أن سقطت من شاهق مجدها . ولكن ليس لهذا مغزى كبير ، إذ المهم أنه قد تمت محاولة لاتجاهات جديدة ولإظهار نوع جديد من الجمال . وهذا دليل على أن الجمال الذى تتمتع به المرأة النحيفة ، إذا لم يكن قد انتهى عهده فإنه ليس أمامه ما ينافسه حتى الآن فى الأفق السينمائى الذى يعتبر مصنعا من مصانع الأذواق فى متناول يد العالم المتمدن بالنسبة لتقدير الجمال البشرى .

ليف . ف . كوليشيوف

Lev. V. Kulesciof

لا شك أن المخرج ليف . ف كوليشيوف يشغل فى عالم السينما السوفييتية مكانا مرموقا . فقد كان رائد الإخراج السينمائى ، وصاحب نظريات هامة فيه . وهو معلم معظم المخرجين السينمائيين السوفييتيين القدامى . ومع ذلك فإنه لم يبتكر أى تجديد فنى حديث ولم يكن صاحب مدرسة جديدة مثـــل (جريفيث) W. S. Griffith فى أميركا أو (دى لوك) Delluc فى فرنسا أو (ايزنستاين) Eisenstein و (دوفزجنكو) Dovsgenco فى الاتحاد السوفييتى . أما أهميته ومدى نشاطه الجم فى عمله الطويل فإنهما يرجعان إلى قيمة تعاليمه أكثر مما يرجعان إلى ما كان لأفلامه من نفوذ . تلك الأفلام التى بالرغم من قيمتها العظيمة قد تم التفكير فيها وتحقيقها كوسائل لتطبيق طرق جديدة فى التعبير . ولقد قام كوليشيوف بوضع المؤلفات الآتية :

كتاب (فن الفيلم) الذى طبع بمدينة موسكو فى عام ١٩٢٩ وكتاب (عمل المخرج السينمائى) المطبوع بمدينة موسكو فى عام ١٩٣٥ وكتاب (طريقة التجارب فى السينما) وطبع بمدينة موسكو عام ١٩٣٥ .

وأن مقال (العمل مع الممثل) الذى ننقل نصه هنا هو الباب الثالث من كتابه الموسوم (مبادىء الإخراج السينمائى) الذى نشره قسم الإخراج بمعهد السينما بموسكو فى عام ١٩٤١ .

ولقد أراد كوليشيوف أن يجمع فى أسلوب تعليمى بحت جميع المواد النظرية والتطبيقية اللازمة لتكوين المخرج وأعماله .

ولقد وضع المقدمة (سرجيو إيزنستاين) أما الكتاب بأكمله فسوف ينشر فى القريب العاجل باللغة الإيطالية فى سلسلة الأبحاث السينمائية لمجـــلة (الأبيض والأسود) التى تصدرها دار النشر (اتينيو) التابعة لجامعة روما للسينما .

« لنبدأ سويا بحث العمل مع الممثل ، وهو عمل بالغ الأهمية والصعوبة إذ تتوقف عليه صفة الفيلم ونوعه . ولقد قال (مكسيم جوركى) أن الكاتب أشد الحاجة لأن يتعلم كيف يقرأ الناس ويدرسهم كما يقرأ الناس الكتب ويدرسونها وأضاف إلى ذلك قوله . إن دراسة الناس أصعب من دراسة الكتب الموضوعة عن الناس .

واجبكم :

إنكم يا من تحكمون على أعمال الممثل يجب عليكم أن تعرفوا كيف تدرسون الناس بطريقة لا تقل عن دراستكم للكتب . إن دراسة الناس هى أصعب فرع من فروع عمل المخرج . وها كم السبب فى ذلك ، وأننا نطلب منكم بإصرار أن تلاحظوا الحياة . وأن تقيدوا ملاحظاتكم . وأن تقرأوا كل ما استطعتم قراءته ، لأن الإنسان يتعلم كيف يعرف الناس سواء من الملاحظات المباشرة أومن الاطلاع .

ابحثوا عن الممثلين :

إذا ما تم إعداد السيناريو فإنكم تصبحون نتيجة لذلك قادرين على تقدير جميع مشاكل الفيلم تقديراً دقيقا . إذ أنكم تكونون قد عرفتم كل التفاصيل الدقيقة وتخيلتم بمنتهى الدقة كل شخصية من الشخصيات . ومن المحتمل أنكم أثناء عمل السيناريو تكونون قد فكرتم فى انتقاء المرشحين للقيام بالأدوار . وأن تكونوا قد استمررتم فى العمل وأنتم تضعون نصب أعينكم مواهبهم الفردية . ولكننا إذا فرضنا — على العكس من ذلك — أنكم لم تفكروا فى هذا الممثل أو ذلك أثناء عمل السيناريو فكيف تستطيعون انتقاء الممثلين ؟ وما الذى يوجهكم ويرشدكم فى الاختيار ؟ . لا شك أن تحليلا دقيقا وبمنتهى العناية للشخصية التى خلقتموها سيكون هو أحسن مرشد لكم .

اعرفوا الممثلين :

عليكم أن تعرفوا ممثلى السينما معرفة جيدة ، كما يجب عليكم أن تعرفوا ممثلى المسرح وطلبة المعاهد الفنية ومعاهد الفن المسرحى والسينمائى . بهذا الشرط وحده تستطيعون القيام باختيار دقيق واسع النطاق بما فيه الكفاية يسمح لكم بإبراز الشخصيات كما فكرتم فيها وخلقتموها .

ترددوا على المسارح ومعاهد السينما والاستوديوهات السينمائية وشاهدوا الأفلام . فإن كل ذلك سيؤهلكم لمعرفة الممثلين .

اختيار الممثلين :

تذكروا عندما تختارون الممثل هذا الأمر الأساسى ، وهو أن الممثل هو الذى سيلبس الصورة التى وضعها المؤلف والتى كونها السيناريست . ولذلك وجب على الممثل أن يكون مطابقا لصورة الشخصية ، سواء فيما يتعلق بطابعها وصفاتها أو بالنسبة لهيئتها الخارجية .

ومن الممكن عند اختيار الممثل اتباع طريق أقل جهدا وأكثر بساطة ، وهو أن تتجهوا بأنظاركم نحو ممثل معين سبق له أن اتقن القيام بتمثيل دور مماثل للدور الذى ترشحونه له .

فإذا ما اتبعتم هذه الطريقة فى اختيار الممثل فإنكم ستكونون مضطرين لأن تعرضوا على الجمهور صورة سبقت له رؤيتها . وفى مثل هذه الحالة فإنكم أنتم وممثلوكم تكونون قد غيرتم فى الأشكال ولكنكم لم تخلقوا أشخاصا جددا حسب مقتضيات الموضوع .

ولا يجب عليكم أن تعتبروا الممثل أو تنظروا إليه على أساس الدور الذى سبق له القيام به دون أى شىء آخر .

إن الممثل يجب أن يكون متعدد الجوانب والأشكال . وفى هذا تتمثل قوته

الإنشائية . وإذا ما انتقل ممثل من فيلم إلى آخر وهو يقوم دائمـــا بتمثيل نوع الشخصية بذاتها ، فإن تقدم هذا الممثل من الناحية الإنشائية سوف يتوقف . ولن يكون فى مقدور هذا الممثل خلق قيم جديدة أو شخصيات جديدة .

إن السينما تطلب منا ومن الممثل شخصيات مخلصة عميقة حية ولكنها لا تريد منا تكراراً لشىء سبقت رؤيتـــه . وأنه إذا ما بدت بعض الشخصيات مماثلة لشخصيات أخرى سبق تمثيلها فليس هذا معناه إنها شخصيات متساوية أو متعادلة .

إن واجبكم يقضى عليكم بأن تبحثوا دائماً عن مظهر جديد للشخصية وإن لم تفعلوا ذلك فإن تكرار الشخصيات من شأنه أن يعطى للممثل حياة الشخصية وروحها ويضطره إلى القيام بمحاكاة شىء سبق عمله من قبل .

وإنكم إذا ما بحثتم أفلام أى مخرج من المخرجين لا بد أن تلاحظوا أن ممثلا بذاته يمثل فى أغلب الأحيان شخصيات متشابهة . وهكذا نجد لدينا ممثلين سينمائيين يقدمون لنا دائماً نفس الصفات كالقسوة أو الفضيلة أو الأمانة أو الاستقامة أو ما إلى غير ذلك .

فلا تقلدوا هؤلاء المخرجين عند اختيار ممثليكم . فإن أحسن المخرجين كثيراً ما يقعون هم أيضاً فى مثل هذا الخطأ .

وإذا ما أردتم إتباع طريق الفنان لا طريقة الصـــانع الفنى يجب عليكم أن تكشفوا الامكانيات الإنشائية الدفينة فى الممثلين وهذا ليس عملا سهلا . إذ كثيراً ما يكون من الصعب تعيين مواهب الممثل الانشائية . فإن الممثل الذى لا يقوم إلا بتمثيل الأدوار الكوميدية قد ينجح نجاحاً كبيراً فى دور درامى ، وإذا ما اكتشفتم فى ممثل ما يستطيع عمله بجدارة وليس ما عمله من قبل فإنكم ستكونون زملاءه فى العمل .

وقد يحدث أن نرى فى سلسلة من الأفلام نفس الصور لنفس البطل ، وهذه الأحداث نادرة وتعتبر نوعاً من الاستثناء كما هو حادث بالنسبة إلى شارلى شابلن على أن شارلى شابلن بتمثيله دائماً نفس الشخصية ، لا يكرر نفسه فى كل فيلم .

ولكنه يكبر ويوضح انموذجا معينا من نماذج الهيئة الاجتماعية وهو انموذج مميز للبلاد الرأسماليه وعلى الأخص اميركا .

ولكى نوضح رأينا بطريقة أحسن نقول أن شارلى شابلن يقدم لنا دائما نفس الصورة وهى التمثيل الخارجى لشخصيته الشعرية . ولهذا يجب اختيار الممثل حسب ميزاته الخاصة سواء منها الداخلية أو الخارجية .

وإن هذا النظام المزدوج الداخلى والخارجى فى الممثل وعمله الفنى وإمكانياته الفنية الانشائية تعين ما لتمثيله من قيمة .

وهناك نوع من الممثلين يوكل إليهم أى دور من الأدوار . ونوع آخر يعهد إليه بأدوار محدودة دون أن يؤثر هذا التحديد على نوع التمثيل عن هذا النوع أو ذلك .

خصائص الشاشة :

بينما لا تحدد الشاشة الصناعة الفنية الداخلية التى يقوم بها الممثل — أى كفايته وحساسيته — فإنها فيما يختص بخصائصها الظاهرية لها احتياجات خاصة وترجع هذه الاحتياجات إلى ما يأتى .

أولا : تصور آلة التصوير (الكاميرا) الممثل عن قرب فى منظر كبير أى مكبراً Gros Plan .

ثانيا : تؤخذ صور كل الأشياء الحقيقية والواقعية بسهولة وتنجح وتظهر واضحة دائما على الشاشة ، أما جميع العناصر المقلدة والمعاد بناؤها والزائفة فتؤخذ صورها بصعوبة . وغالبا يظهر زيفها واصطناعها على الشاشة .

وإذا فرضنا أن إحدى شخصياتكم يجب أن تكون ذات أنف طويل واخترتم ممثلا يرضيكم تمام الرضا من ناحية مقدرته الفنية وخلافها . ولكن له أنفا صغيرة ، فنى المسرح يمكن للممثل أن يضع أنفا مستعارا . بينما فى السينما

يكون الأمر بالغ الصعوبة . وقد يكون ممكنا فى بعض المرات ومستحيلا فى مرات أخرى . ومن الضرورى أن تستعمل أمام آلة التصوير صناعة فنية للماكياج فى منتهى الدقة ، حتى لا يمكن للمتفرج ملاحظة ذلك الأنف المستعار الطويل وبالأخص فى المناظر الكبيرة .

وهناك مثل آخر اضربه لكم .

عليكم أن تقدموا بعض النساء القويات الجسم السليمات البدن وذوات الخدود الممتلئة الحمراء . ومن المعلوم أن مميزات الممثلات البدنية قد تكون لها أهمية نسبية فى المسرح . وذلك لأن الثوب الصالح والماكياج الجيد قد يوجدان التمويه والحبكة المطلوبة . أما على الشاشة فالأمر على العكس من ذلك ، إذ أن الصورة اللازمة يمكن للمخرج اظهارها فقط عندما يستطيع المتفرج رؤية الوجوه السمراء البرونزية وعضلات السواعد السمينة ، وقوالب الأجسام المفتولة تحت ثنيات الملابس .

وهذه الأمثلة التى ضربتها لا تشير إلا إلى مظاهر الأفلام العادية . ولكنكم قد فهمتم أنه عند تصوير فيلم أكثر أهمية وأضخم إنتاجا يجب الاهتمام والعناية بالنواحى الجسدية فى ممثليكم وأن يكونوا من ذوى الأجسام الجميلة القوية البنيان .

وحاولوا أن تفهموا جيدا ما قيل لكم . فإن مميزات الممثلين الجسدية لا يمكن تعديلها فى السينما بسهولة كما هو الحال فى المسرح . ومع هذا فإن الممثل الفذ العبقرى يستطيع خلق الشخصيات الصعبة وذلك باستخدام مميزاته الجسدية وبمعاونة ماكيير ماهر يجيد عمله .

وعلينا أن نحلل من هذه الناحية العمل الذى قام به الممثل (شيركاسوف) Cercssof ولننظر إلى جزء واحد من أجزاء جسمه وليكن ساقاه أو قدماه فقد كان شكلهما هو بعينه فى كل فيلم من أفلام (البروفيسور پولاجييف) و (زاريفييش اليكس) و (الكساندر ينيفسكى) وذلك من ناحية المظهر ، ومع ذلك فإن قدميه قد ظهرتا بأشكال مختلفة عند التمثيل فى كل فيلم من تلك الأفلام سواء فى ميزاتها وحركاتها أو فى هيئتها . أى أن العوامل الحاسمة التى يتوقف عليها اختيار ممثل بعينه لدور معين هى قبل كل شىء صفاته النفسانية وموهبته وصناعته .

الفنية . ثم تأتى بعد ذلك مميزاته الجسمانية . وإن وجود مطابقة بين صفات ممثل بارع مع الشخصية التى يقوم بتمثيل دورها يسمح للمخرج باستغلال المميزات الجسدية إلى أقصى حد . ولنرجع بالذاكرة إلى الممثل الأمريكى (لون شانى) L. n Snaney الذى اشتهر بسبب مقدرته على التحول والتبدل لتمثيل [illegible] نماذج الشخصيات .

وهناك مخرجون إذا ما وجدوا ممثلا صالحا لأداء دور معين لا يكلفونه القيام بهذا الدور بسبب بعده فى الشبه عن نموذج الشخصية التى خلقوها وتخيلوها . وأن مخرجين من هذا النوع لا يوافقون على أى تغيير بحت من الناحية الخارجية فى النماذج التى يضعونها لشخصياتهم التمثيلية ، الأمر الذى قد يكون مفيدا فى بعض الأحيان . ولا يتورعون عن التجول فى العالم للبحث عن الممثل الذى يكون أكثر صلاحية ومطابقة للشخصية التى يريدونها . وإذا ما وجدوا هذا الممثل المنشود تبدأ عمليات التجارب الأولى للتأكد من صلاحيته .

وقد كانت النتائج فى معظم الحالات محزنة وتدعو للرثاء . فإن المخرج إذا ما اجتذبته مظاهر الممثل الخارجية وشكله الجذاب وأهمل صفاته الداخلية وخصائصه الفنية يكون قد فاته أهم عنصر من العناصر وتكون النتيجة ألا يرى المتفرج صورة حية حقيقية .

لذلك يتحتم عليكم أن تختاروا الممثلين بعناية على أساس الدور الذى سيقوم به كل منهم . وضعوا نصب أعينكم مميزاتهم الداخلية والخارجية ومقدرتهم على استغلال هذه المميزات احسن استغلال . ولنكرر هنا الكلمات التى قالها قسطنطين ستانسلافيسكى فإن كلماته ستحدد وتعين لكم ما يجب عليكم معرفته إذ يقول :

« لا يجب أن يعيش الممثل بكليته فى دوره فحسب ، بل يجب عليه أيضا أن يتجسد شخصيته من الناحية الخارجية . وأن صوت الممثل وجسده يجب أن ينقلا بمنتهى الحساسية وبطريقة تلقائية وبكل دقة فى لحظة واحدة أدق الأحاسيس التى تكاد تكون خفية . ويجب ادماج الخصائص والميزات الداخلية والخارجية باستمرار » .

المقابلات الأولى مع الممثل :

إذا ما قمتم بعملية الاختيار التمهيدية يجب أن تعرفوا ممثلكم جيدا وأن تلتقوا به لإيجاد اتصال أولى بينكم وبينه . واقرأوا عليه بوضوح موضوع الفيلم . واعرضوا عليه مشاكل الفيلم الأساسية وصورة الشخصية التى سيقوم بأداء دورها . وأظهروا له كل دقائق دوره . واسمعوا انطباعاته الأولى مما قلتموه له وعن اقتراحكم عليه التعاون معكم .

سلموه السيناريو، وحددوا معه أول موعد للالتقاء بكم . وفى اللقاء الثانى استمعوا ملاحظاته عن السيناريو وعن الدور الذى اسندتموه إليه وقدروا ما يقوله لكم من اقتراحات . وفى هذه المقابلة يجب أن تعرضوا عليه بمنتهى الدقة والوضوح أراءكم وتبينوا له وظيفة الدور المعين وأهميته فى الفيلم .

التجارب الأولى :

بعد الانتهاء من المحادثات التمهيدية وبعد أن تصلوا إلى اتفاق اجمالى يجب عليكم أن تبتدئوا بالتجارب الأولى وقد يكون إعدادها قصير الأمد . أى إنها قد تستغرق يوما أو بعض يوم أو قد تطول إلى أسبوع أو أسبوعين .

ويجب أن تعمل هذه التجارب على ثلاثه مواضيع :

ا — دراسة العبارات التى توضح أكثر من غيرها المميزات الجوهرية للشخصية . ويجب أن تستخرج هذه العبارات من السيناريو وتختار بطريقة تجعلها توضح مختلف أعمال الممثل فى الدور الذى سيقوم به .

ويتوقف طول التجارب الأولى وقصرها على مجموع العبارات المختارة وعلى نوعها . ويستحسن عمل الرسوم اللازمة للملابس والماكياج بحضور المصور السينمائى ومصمم الأزياء على أساس هذه الدراسة .

ب — صوروا ممثلكم بمعرفة المصور سواء بدون ماكياج أو بالماكياج فإن التصوير بدون ماكياج قد يساعد لتعيين انسب نوع من الماكياج الصالح له ،

والذى ترسمونه فوق هذه الصورة مباشرة وذلك بإضافة أو بتعديل بعض الملامح .

وكلما قل الماكياج الذى يستعمله الممثل كلما أصبحت صورة الممثل على الشاشة أقرب إلى الحقيقة .

وأن التجارب الفوتوغرافية الأولى تساعد على إيجـــاد أصلح نوع من الإضاءة التى توضح وجه الممثل فى دوره . وهـذه التجارب هى تعليمات بالغة الأهمية بالنسبة للمصور السينمائى .

جـ — يجب اختيار عبارة من بين عبارات السيناريو تكون هى الأكثر تمييزا للشخصية وتحديدا لها . وفى هذا يتمثل أساس التجربة الأولى حيث يمثل الممثل بملابس الشخصية التى سيقوم بأداء دورها وبالماكياج التمهيدى . كما أن المصور السينمائى يعد الإضاءة حسب النتائج التى تم الحصول عليها من التجارب الأولية .

ويختلف طول التجربة الأولى من ثلاثين مترا إلى ثلاثمائة متر حسب تعقيد الدور أو وضوح التمثيل وسهولته ، سواء من وجهة نظر المخرج أو من ناحية الممثل .

وتتكون من تجارب الممثلين الأولى مرحلة لا غنى عنها من مراحل عملنا . هذا وليس من المسموح به بأى حال من الأحوال القيام بعمل تجارب أولية سطحية ، لأن تجارب الممثل الأولى ليست واجبا فحسب بل إنها ضرورة إنشائية.

إن التجربة الأولى هى استمرار للعمل الإيضاحى ، وهى فى الوقت ذاته الإيضاح العملى .

وإن القيام بعمل تجارب أولية سطحية يؤدى إلى النتيجة الآتية . وهى أن الشريط السينمائى الذى يتم تصويره فى الأيام الأولى يلقى فى سلة المهملات .

المساعد الأول للمخرج يعاونه فى اختيار الممثلين وعمل التجارب التمهيدية

يجب على مساعد المخرج أن يخفف من مهمة المخرج ، وأن يتردد على المسارح والمؤسسات السينمائية ومعاهد التمثيل لكى يكون قادرا على تقديم أصلح المرشحين لكل دور من الأدوار .

ويقوم مساعد المخرج بعمل التجارب الفوتوغرافية الأولية للمثلين وفى بعض الأحيان يتولى حسب تعليمات المخرج وإرشاداته الدراسة الأولية للتجارب التمهيدية .

ويقوم مساعد المخرج أيضا بمراقبة عمل المصور ومصمم الملابس . ويتتبع إعداد الملابس . ويعاون فى عمل الماكياج الخاص بالتجارب الأولى بعد تفاوضه مع المصور . كما يقوم بعمل التجارب الفوتوغرافية للمثلين ويقوم بأخذ اللقطات مع المخرج .

ابتداء العمل :

بعد أن يتم اختيار الممثلين تأكدوا من أن ممثليكم يعرفون السيناريو حق المعرفة . كما يعرفون جيدا آراءكم فيما يتعلق بإخراج الفيلم . وبعد أن يكون الممثل قد درس جميع نواحى الموضوع وعرف رأى المخرج فى طريقة الإخراج يستطيع بعد ذلك فقط أن يبدأ عمله فى القيام بتمثيل دوره .

ومما لا غنى عنه أن يقوم المخرج بدراسة التجارب الأولى مع الممثل وأن يعرض عليه مرة أخرى الفكرة الرئيسية للفيلم وموضوعه والبيئة التى وقعت فيها حوادثه وحياة شخصياته كما ستظهر على الشاشة دون إهمال أبسط التفاصيل . وأن يوضح له وظيفة دوره وأهميته بالنسبة لموضوع الفيلم وبالنسبة أيضا لبقية الأدوار .

كيف تخاطبون مع الممثل :

إذا كانت أحاديثكم مع الممثل عبارة عن إلقاء أوامر فحسب خالية من العواطف فإنها لن تؤدى إلى النتائج المرجوة ، إذ أن الممثل بعد أحاديث من هذا النوع قد يصبح قليل الاهتمام بدوره وقد يعمل بطريقة آلية .

يجب عليكم أن تجعلوا الممثل يهتم بدوره ويحبه . وبهذه الطريقة يشترك بكليته فى العمل ويعيش فى دوره ويهتم به بقدر المستطاع ولكى يهتم الممثل بدوره اهتماما حقيقيا وبالعمل الذى يجب عليه أن يقوم به بإرشادكم ، من اللازم إيجاد نغمة خاصة للتحدث بها معه منذ اللحظة الأولى .

من المعلوم أن الممثلين هم أناس يتكونون من مختلف الطبقات والنزعات . ولكل منهم أخلاقه وطباعه وطريقته فى العمل ، ويفكر فى عمله بطريقته الخاصة . وبالجملة فإن لكل ممثل شخصيته . ولذلك كان من الواجب عليكم أن تعرفوا الطريقة التى تستعملونها فى التحدث مع كل ممثل من الممثلين . ويكفى بعضهم أن تعرضوا عليه مضمون السيناريو ودوره كما لو كنتم تتحدثون معه فى صفقة من الصفقات . وأما البعض الآخر فمن اللازم أن تتحدثوا معه حديثا عاطفيا رقيقا . ومنهم من يفهم ويقرر كل شىء بمنتهى السرعة . ومنهم من اعتاد الإصغاء والتأمل ثم يصدر قراره فى هدوء وتؤده . ومنهم الكسول الذى يتباطأ فى الابتداء فى العمل . وعليكم أن تعرفوا كيف تتعاملون مع أى ممثل حتى ولو كان غاية فى الكسل ، وأن تعرفوا كيف تستحثونه على العمل .

ولا تنسوا أنه عليكم أن تعملوا فى وقت واحد مع ممثلين لهم طرق مختلفة وقد جاءوا من معاهد ومسارح وبيئات دراسية مختلفة . ومن واجبكم أن تساعدوا كل ممثل تستخدمونه على خلق شخصيته باستقلال عن المخرج الذى اعتاد العمل معه باستمرار قبلكم . وعن المعهد الذى جاء منه . ولا تحاولوا بأية طريقة أن تفرضوا عليه طريقة جديدة فى الأداء ، بل يجب عليكم أن تعرفوا كيف تتحدثون بلغته الفنية التى يفهمها أكثر من غيرها ، إذ أن الهدف الذى نرمى إليه من كل ما نريد خلقه هو تمثيل الحقيقة والواقعية الاجتماعية . ولكن

الطرق المؤدية إلى هذه الواقعية والطرق الكفيلة بالحصول عليها من تمثيل كل ممثل قد تكون مختلفة . ومن واجبكم أن تعرفوا كيف تفهمون كل ممثل من ممثليكم .

هذا وأن الممثل بدوره يجب عليه أن يعرف ويفهم المخرج وأن يعرف خصائصه الانشائية . لأن الممثل يعتبر أن المخرج البارع هو الشخص الذى يستطيع أن يتعلم منه شيئاً جديداً . وهذا معناه أنكم باتصالكم بالممثل ودراسة عاداته واحلالها محل الاعتبار تجعلونه يهتم بالتمثيل وبطريقة عملكم الخاصة بوصفكم مخرجين .

وإنكم معشر المخرجين إذ توجهون الممثلين طوال مدة العمل فى الفيلم يجب أن تجعلوا منهم جميعا فريقا متناسقا ، وأن توجهوه نحو هدف واحد .

إن مجموعة ممثليكم يجب أن تشتغل بأسلوب وبطريقة واحدة ولو اختلفت الطرق الفردية لكل ممثل منهم . ولهذا السبب كان من اللازم الاتصال بكل منهم اتصالا خاصا حتى ينشأ منذ اليوم الأول عمل جماعى منسق تحت إرشاداتكم وتوجيهاتكم الفنية . وللوصول إلى هذا الهدف عليكم بإعداد ممثليكم بعناية .

انصحوا كل منهم بما ترونه نافعا له وبما يلزمه سماعه ورؤيته ودراسته لكى يفهم موضوع الفيلم حق الفهم .

أعرفوا كيف توجهون الممثل الوجهة المناسبة . وسوف تصبحون أحسن زملائه فى العمل . واذكروا أن الممثل سوف يخلق الفيلم معكم . ولذلك يجب عليكم أن تعرفوا اتجاهه الإنشائى واذكروا أيضا أن الممثل يجب أن يعرف اتجاه مخرجه الإنشائى .

أمام المكتب :

اجمعوا ممثليكم سويا ، وباجتماعهم يبدأ العمل التالى للسيناريو . وإنكم إذا ما تحدثتم إليهم وهم جلوس أمام مكتبكم حددوا معهم المشكلة الكبرى فى الموضوع والمشكلة الكبرى من مشاكل كل دور .

وتأكدوا من عرضها وشرحها بمنتهى الدقة . وقد يساعدكم الممثلون على تحديد المسميات وعلى أن يوحوا لكم بأصلح الكلمات التى تبين فى كل عبارة فكرة الفيلم الأساسية ومعنى مسلك كل شخصية . وقد كان ستانسلافيسكى يقول :

« إنه من اللازم لإظهار المشكلة الكبرى فى الفيلم إعطاء أهمية كبيرة لإسمه » .

كما قال أيضا :

« إنه من الضرورى أن يوحى إسم الفيلم للممثل بحياة الشخصية ويمغزى دورها » .

ولذلك يجب عليكم أن تبحثوا مع ممثليكم تعيين كل مشكلة على حدة .

ويعتبر كتاب (عمل الممثل) الذى وضعه ستانسلافيسكى مرجعاً هاما . وعلى الأخص الباب السابع والباب السابع عشر حيث تجدون ما تلزم معرفته عن التمثيل وعن المشاكل المتصلة به .

لقد عرفتم هذه المشاكل المتصلة بالفيلم . وأن الخط الذى يربط بين هذه المشاكل هو الخيط الذى يربط بين جميع العناصر ويؤلف منها المشكلة الرئيسية على حد تعبير ستانسلافيسكى .

لذلك يجب عليكم أن تحددوا مع الممثلين العمل المتصل بالفيلم والعمل الخاص بكل دور من أدواره . وأن تضعوا نصب أعينكم ما بين هذه الأدوار من اتصال وعلاقة متبادلة .

فإذا ما اتبعتم هذه الطريقة أمكنكم توجيه الممثلين إلى الاتجاه الصحيح .

وقد سألوا مرة ربان إحدى السفن قائلين .. ماذا تعمل لكى تتذكر أثناء

رحلة من رحلاتك الطويلة جميع مميزات الشواطىء والأماكن العميقة وعوائق التيارات!

فأجابهم الربان قائلا . . إن جميع هذه المسائل لاتهمنى . . إننى أسير فى طريقى المرسوم وكفى .

وهكذا الحال بالنسبة للممثل ، إذ يجب عليه مواجهة الدور الذى يقوم بأدائه دون أن يهتم بالمصاعب التى قد تعترض سبيله ـ وهى كثيرة ـ ولا يستطيع أن يعرفها ويحللها مقدما . ولكن عليه أن يعين المظاهر التى تحدد عمله الإنشائى المرسوم له .

وإنكم عندما تقررون بصفة نهائية مع الممثلين اللقطات والمواقف الرئيسية وتحللونها ستكونون قادرين على السير فى الطريق السليم لأداء الأدوار ، إذ تكونون قدعينتم لكل منهم خط السير . ولن يستغرق منكم كل هذا العمل كثير من الوقت لأنكم كنتم أنتم وممثلوكم قد استعددتم له استعداداً كاملا . وأنكم ما كنتم تستطيعون بدون هذا الاستعداد القيام بإعداد مراحل السيناريو وما كان فى استطاعة المثلين الاشتراك فى الفيلم دون معرفة جيدة بما فى السيناريو من مشاكل .

ويجتمع أمام المكتب الذى يجلس حوله المخرج والممثلون ، الهيئة الفنية التى تشترك فى إخراج الفيلم الجديد . وتبرز وجهات النظر المشتركة ويوضع جدول العمل للفيلم ، وتبدأ دراسة التفاصيل الدقيقة للسيناريو .

ونعيد القول مرة ثانية بأن العمل حول المكتب لا يجب أن يستمر وقتا طويلا . إذ يجب أن يستغرق هذا العمل من يومين إلى أربعة أيام بالنسبة للفيلم الطويل .

اعرفوا كيف تنهون العمل حول المكتب فى الوقت المناسب :

إن عمل المخرج والممثلين السينمائيين حول المكتب ليس شبيها بعمل أمثالهم المسرحيين ، إذ يطول أمد هذه الإعدادات فى بعض المسارح . وإننا إذا أردنا أن نعين الفرق بطريقة بدائية بين المسرح والسينما نستطيع القول بأن الممثلين فى الفيلم يعملون أكثر مما يتكلمون. إذ أن التمثيل السينمائى يعتمد على الحركة والعرض فى حين أن الممثلين فى المسرح يتكلمون أكثر مما يعملون . والتمثيل هنا يعتمد على الكلام . ولنضرب مثـــلا بعمل (إيفان سوزانين) Ivan Susanin واذكروا كلمات (فانيا) Vania إذ يقول .. لقـــد وقع الحصان المسكين . وقد أتيت مسرعا ...

وهنا يروى (فانيا) ما عمله (ولا يجب أن نعتقد أن فانيا أثناء قوله هذا الكلام لم يتحرك) إذ أن عمل فانيا يتمثل فى إقناع الناس الذين كانوا من حوله بضرورة الجرى لمساعدة سوزانين . . . وكل هذا الوصف فهمناه من خلال عباراته .

وأن التمثيل المسرحى لهذا الموقف لايستطيع أن يقدم لنا فانيا ممتطيا جواده ولا سقوط الجواد ولا الجرى على الأقدام ولا غير ذلك . وأننا إذا ما أردنا أن نستخرج فيلما من هذه القصة سيتحتم علينا أن نبين هذا الحادث بكل ما فيه من حركات ووقائع . ولذلك كنا نشاهد على الشاشة الجواد الذى سقط على الأرض كما نشاهد فانيا وهو يعدو وكل ما تحويه القصة من مواقف .

ومن هذا المثال البسيط يمكننا أن نستنتج قلة الصناعة المسرحية الفنية بالنسبة للصناعة الفنية السينمائية . ومن ثم الفرق بين التمثيل المسرحى والتمثيل السينمائى . ولا يغيب عن البال أننا رغبة فى الإيضاح قد سقنا هذا المثال البسيط . وهناك حالات أخرى تحكى فيها شخصيات الفيلم الأعمال الماضية ونستطيع متابعة رؤيتها فى حين أن التمثيل المسرحى يعتمد قبل كل شىء على النص والحوار والخطب .

وهذا هو السبب الذى جعل للعمل حول المكتب أهمية كبرى فى الوقت الحاضر . وأن المخرجين يقومون بعمل تجارب طويلة لكل دور على حده بالنسبة

للإلقاء فقط . ولما كان الانتباه يتجه من باب أصلى نحو الكلمات التى تثبت فى الذهن قبل الحركة ، فإنه ليست هناك حاجة لإظهار ما فى طريقة العمل هذه من خطأ وعدم صلاحية تطبيقها بالنسبة للسينما .

لهذا السبب يجب أن يقتصر عملكم حول المكتب مع ممثليكم على إظهار الموضوع والقصة والمشاكل الرئيسية فى كل لقطة من اللقطات وتوضيحها بجلاء .

وليس مسموحا للمخرجين أن يجعلوا الممثلين يقرأون نص السيناريو بالديكوباج والحوار دون الاهتمام بتوضيح طريقة التمثيل والحركة .

ولا يجب على الممثل أن ينطق بأية كلمة من كلمات دوره دون أن تكون مصحوبة بما يناسبها من حركة تمثيلية . وأن تمثيل الممثل السينمائى هو مجموعة لا تتجزأ من الانفعالات والكلمات والحركات ويجب أن تتناسق وتتماثل نظراً لأهميتها جميعا فى العمل .

وبمجرد أن يشعر ممثلوكم بالحاجة إلى النطق بالحوار يجب عليكم أن تتركوا المكتب جانبا وتنتقلوا إلى صالة التجارب .

تعريف الشخصية :

إنكم وممثلوكم تعرفون حق المعرفة شخصيات الفيلم الجديد الذى تنوون إخراجه وتعرفون من هم الممثلون . وعرفتم ما لهم من صفات وميزات ، وقد صورتم فى مخيلتكم هيئة كل ممثل وحركاته وطريقة إلقائه . ولكن كل هذه الأشياء ما هى إلا حلول نظرية فقط . فى حين أنكم الآن يجب عليكم أن تنتقلوا إلى التطبيق العملى لذلك تذهبون مع ممثليكم إلى صالة التجارب (أو فى أية غرفة فسيحة بما فيه الكفاية) وعليكم أن تحلوا محل الاعتبار حركات شخصياتكم وأن تفكروا بطريقة دقيقة ، مع مراقبة الممثل الذى يقوم بأداء الدور . ولسوف يجتهد الممثل فى أن يجد الحركات المطابقة تمام المطابقة للشخصية التى سيقوم بأداء دورها ، وعليكم بتصحيح أخطائه وإرشاده ومراقبته ولا يمكن فصل العمل الصوتى عن الحركات ، فإن النغمات تأتى من الحركات والحركات تأتى وليدة الرغبة .

ويجب استغلال هذا العمل التمهيدى لتعريف الشخصية بقدر الإمكان من جانبكم ومن جانب الممثل . وكذلك يجب عليكم أن تعملوا على ألا يترك ممثلوكم خط السير المرسوم أو نغمة الصوت أو الحركة أولا بأول كما أوضحتموه لهم من قبل .

ويجب أن يستمر الممثلون فى دراسة الشخصيات التى يقومون بأداء دورها بكل دقه سواء وهم فى الطريق إلى منازلهم أو فى منازلهم أو فى أى مكان آخر يستطيعون عمل ذلك خارج حدود صالة التجارب .

وعليكم بتحليل ومراقبة وبحث أحسن الحلول التى وجدها الممثل ، وأعرفوا كيف تمدونه بالنصائح والإشارات الجدية والنافعة والإنشائية .

انتخبوا وحددوا ما هو أكثر وضوحا وأصدق تعبيرا وأعظم بروزا فى هذه الحلول .

وهناك ممثلون يعتمدون فقط على كفاياتهم التأثرية ويعتقدون أن كل ما عدا ذلك يأتى تلقائيا . فعليكم بأن توضحوا لهم ما فى هذه النظرية من خطأ . وعليكم أن تلزموا كل ممثليكم بالبحث عمليا عن الملامح المميزة للشخصية التى يقومون بأداء دورها ، وفى الوقت ذاته حددوا بدقة المظهر الخارجى الذى يجب أن يظهر به ممثلوكم .

وابدأوا بعمل تجارب للابسهم وأصلحوا الماكياج ، ويجب أن يعاونكم فى ذلك المساعدون والمصور . فيعاونكم مساعد المخرج بتعاونه مع مصمم الملابس كما يعاونكم الماكيير والمصور بما يقدمانه من إرشادات ونصائح .

الاشراف على الماكياج والملابس :

من المحتم فى هذه المسألة تحديد نوع الماكياج والملابس اللازمة للفيلم ، ويجب [illegible]
[illegible]
الا يغيب عن بالنا أن الماكياج والملابس يجب أن تكون لها حقيقتها ودقتها [illegible]
[illegible]
لأن آلة التصوير السينمى (الكاميرا) سوف تكشف عن أدق تفاصيلها كما [illegible]
[illegible]

الفيلم سوف يصور ، لا فى البلاتو وحده بل فى بيئات طبيعية أيضا : فإذا ماجرى، تصوير ممثليكم فى بيئة حقيقية ، أو بين أناس لم يصنع لهم أى ماكياج ، ففى كلتا الحالتين قد يكشف العنصر الحقيق وجود الماكياج والأشياء المصطنعة . وليس من السهل خداع عدسات آلة التصوير السينمى . ولهذه الأسباب وجب عليكم أن تعيدوا النظر وتدققوا فى عملية الماكياج والملابس قبل التصوير .

ولقد عرفتم مما سبق ما يجب أن يكون عليه مظهر الممثلين ، ويجب عليكم الآن أن تعملوا على أن يبدوا الماكياج والملابس فى مظهر كامل لا غبار عليه كما فكرتم فيه . وأن يكون كل ذلك صحيحا كل الصحة ودقيقا كل الدقة .

ويجب أن يعمل كل ما هو اصطناعى بمنتهى الدقة بحيث يبدو كأنه طبيعى ، وأن آلة التصوير الفوتوغرافى وآلة التصوير السينمائى ستساعدانكم على مراقبة ماكياج ممثليكم وملابسهم .

تمرينات مع (عناصر تخيلية)

الآن تنتقلون إلى العمل مع الممثلين الذين قد عمل لهم الماكياج وارتدوا ملابس التمثيل . (قد لا يكون الماكياج كاملا أو لا تكون الملابس مجهزة ولكن على كل حال يجب أن يعمل للممثل ماكياج تقريبى ويرتدى ملابس تقريبية ، وهذا يكفى عند عمل البروفات) .

أمامكم الآن ممثلون قد عمل لهم الماكياج وارتدوا ملابس التمثيل . فابتدئوا مثلا بقولكم لهم : إذا اكنتم بصفتكم شخصيات فى الفيلم الذى تمثلون فيه قد جلستم فى غرفة فى انتظار التشرف بمقابلة شخصية عظيمة فكيف يكون مسلككم ، وماهو المظهر الذى تظهرون به ؟

عند هذا السؤال سيبدأ الممثلون فى العمل على أساس الإرشادات التى أوحيتم إليهم بها . وطبقا لنوع وصفات الشخصية التى سيقومون بأداء دورها . فراقبوا مسلكهم وحركاتهم وأبدوا لهم ما يعن لكم من ملاحظات . وساعدوا الممثلين أن تكون لديهم القيمة النفسانية الحقيقية اللازمة لمثل هذا الموقف .

وأن هذه التجارب مع الممثلين على مواقف اخترتموها أنتم ، هى خارجة عن أحداث الفيلم ولكنها تتصل بطابع الموضوع ونحن نسميها (تمرينات بعناصر تخيلية) ويمكن عمل مثل هذه التمرينات بكل سهولة فى غرفة من الغرف دون ما حاجة إلى مناظر خاصة واكسسوار معين . ومهما يكن الموقف المقترح فإن ممثليكم إذا ما استعملوا الأثاثات والاكسسوار العادى يجب عليهم أن يتخيلوا ما يلزم للتمثيل .

وإن عمل ممثليكم بالعناصر التخيلية سوف يلزمهم بالعناية بالتعبير عن مشاعرهم بمنتهى الدقة ويعودهم على الاحساس بقيمة الأثاث وشكله ومقاسه . وهذا العمل سوف يعودهم على تنسيق حركاتهم وفقا للشخصية المرسومة .

ولقد كتب ستلانسافيسكى مانصه :

« إن كل حركة من حركاتنا فوق المسرح وكل كلمة نقولها يجب أن تكون نتيجة لحيوية تخيلاتنا » .

وليس هناك ما هو أحسن من إبراز تخيلاتنا بالتمرين على عناصر تخيلية . ولذلك فلا يضايقكم إذا كانت غرفة تمرينا تكم خالية من الاكسسوار المسرحى ، ولا تخشوا ألا يعرف الممثلون كيف يخلقون البيئة . إن هذا لن يعرقل عملهم ولكنه سيساعده .

وإذا ما بدأتم التمرينات بعناصر تخيلية يجب أن تقرروا قاعدة وهى أنه كلما نقصت الأقوال كثرت الأعمال .

وهناك كثير من الشبان المخرجين والمخرجين الغير الشبان يعرف كيف يعرضون على الممثل آراءهم على أكمل وجه . ويشتغلون بطريقة فنة على المكتب ، ولكنهم يرتبكون أثناء التمرينات عندما يبدأ الممثل فى العمل والكلام والحركة ويستمرون فى مناقشة الممثل .

وإننا نحتج أشد الاحتجاج على الخطب التافهة الغير الجدية التى يلقيها المخرجون أثناء التمرينات والتجارب .

وإذا ما جاءت اللحظة التى تعملون فيها انتم والممثل يجب عليكم أن تكونوا مستعدين أثناء التمرينات لإعطاء الأوامر لكل ممثل بما يجب عليه عمله . واختاروا أحسن حركة وطريقة قام بأدائها الممثل وقللوا ما يمكن من المناقشة .

وإذا ما انتهى تحليل الدور فعليكم بالاهتمام بتحقيق أرائكم التى ابديتموها .

وقد يكون للتمرينات بعناصر تخيلية أشكال وأنواع مختلفة متعددة وكذلك . فإذا كنتم قد دققتم أثناء التجارب التمهيدية فإن هذه التجارب بسرعة ودون عناية كافية فإن التمرينات قد تطول لعدة أسابيع .

وسوف تساعد التمرينات بعناصر تخيلية ممثليكم على أن يعملوا وعلى أن يحيوا طبقا للشخصيات التى يقومون بأداء دورها وتوضيحها وتجعل التمثيل دقيقا وصادقا .

مساعد المخرج أثناء التمرينات :

يقوم مساعد المخرج أثناء التمرينات بإعداد بيئة العمل بعد أن يكون قد عرف من المخرج الموضوعات التى يجب عملها . فهو يجهز الملابس ويشرف عليها كما يراقب عملية الماكياج . وعليه أن يعرف النظام الذى ستتم به التمرينات لكى يقوم باستدعاء الممثلين فى الوقت المناسب ، لأن الانتظار الطويل لحضور أحد الممثلين لأدوارهم .

ويشترك مساعد المخرج فى التمرينات ويلاحظ بعناية عمل المخرج مع الممثلين . هو بإدارة التمرينات .

وفروعها :

نريد أن نحدد هنا معنى المنظر والفرع أثناء التجارب .

يتألف السيناريو من سلسلة من الحوادث والأدوار الرئيسية . وتتألف كل

حادثة من سلسلة من المناظر كل منها يمتاز بحوار معين وبيئة معينة . ويمكن أن ينقسم المنظر إلى عدة فروع ، وكل فرع يمكن تعريفه حسب ما فيه من مشاكل تمثيلية .

وأن المخرج الذى يقوم مع الممثلين بعمل التجارب والمناظر وفروعها قبل اليوم المحدد لتصويرها يكون على أتم الاستعداد عندما يبتدىء العمل الحقيقى ، ويشعر كل السرور عندما يرى الفيلم للمرة الأولى .

أما البروفات التى تعمل فى يوم التصوير فقد تحدث أثرا سيئا فيكم وفى نفوس ممثليكم .

وعليكم أن تتأكدوا قبل البدء فى أخذ اللقطات من أن لديهم الوقت الكافى للقيام بعمل التجارب مع الممثلين . ولكنكم تعرفون أن بعض المناظر الجماعية مثلا يتعذر إجراء تجربة لها فى يوم التصوير نفسه . وأن هذه اللقطة أو تلك لا يمكن أخذها مقدما لأسباب فنية وتنظيمية ، ففى مثل هذه الحالة عليكم أن تبحثوا عن هذه الأسباب وفكروا فيما إذا كان من الممكن عمل التجربة مقدما قبل يوم التصوير .

بدء التجارب :

عليكم أن تقرروا مع الممثلين المشكلة الرئيسية والتمثيل المتعلق بها والمشاكل الأخرى الخاصة بمنظر معين . واذكروا توصيات ستانسلافيسكى فى هذا الصدد إذ يقول :

« يجب العمل على خشبة المسرح ، وأن الإلقاء والحركة هما أساس الفن الدرامى فى فن الممثل » .

كما يقول :

« لا يجب العمل بطريقة عامة ، ولكن يجب العمل بقصد بلوغ غاية معينة والوصول إلى هدف معين » .

وهذه التأكيدات يجب أن تقوم على أساسها أوامركم وتعليماتكم إلى الممثلين فهى توضح بمنتهى الدقة واجبات الممثل السينمائى .

ولكى يكون للتمثيل السينمائى أساس وهدف ويكون منتجا ، من اللازم أن يعرف الممثل ويفهم ويشعر فى كل لحظة بما يعمله والغرض الذى يرمى إليه عمله ، ويجب أن يكون عمل الممثل صحيحا وصادقا وله ما يبرره . ويجب أن يكون كل ما يعمله الممثل دقيقا ومعقولا ومنتجا . أى يتوقف على حالته فى لحظة معينة .

وأن الممثل الذى يعمل بطريقة واقعية وصحيحة لا ينقل بطريقة حرفية المسلك الذى كان من الممكن أن تسلكه تلك الشخصية التى يقوم بأداء دورها فى ظرف معين ، ولكنه يخلق ويوضح ما فى هذه الشخصية من مميزات وصفات لأحياء هذه الشخصية وجعلها تعيش فى ذلك الظرف المعين .

ويجب على الممثل أن يعمل لا بطريقة طبيعية ، ولكن بطريقة خاصة تؤهله لابراز صورة حقيقية . أى أن يختار من تجارب الحياة ومن تجـــارب المخرج والسيناريست وغيرهم المظهر الأكثر بروزا وأكثر امتيازا الذى يعين مسلك الشخصية التى يقوم بأداء دورها .

ولا يمكن ظهور حقيقة هذه الشخصية فى الحياة من إبرازها فى صورة عامة ولا بطريق المصادفة ، ولكن مما يجب أن يقع وبقوة قانون طبيعى ومن مظهرها المميز وطابعها الخاص .

تخيلوا أنكم تسيرون فى الطريق وقد انزلقت قدمكم على قشرة موز . وسرعان ما تتخيلون السقطة التى تسقطونها نتيجة لذلك . لأنه طبيعى وصحيح أن الإنسان إذا ما وضع قدمه فوق شىء لزج سرعان ما تنزلق قدمه ويسقط .

أما إذا ما رأيتم على العكس من ذلك شخصا يتربص بكل هدوء ويقع فجأة على الأرض تلك الوقعة المعينة التى يقعها من تنزلق قدماه فسوف تتخيلون فى الحال أن سبب سقوطه كان قشرة من قشور الموز أو البطيخ أو الخيار حتى ولو لم يكن ذلك هو السبب .

وهناك مثل آخر وهو : عندما يسألونكم كيف ترتبون حجرتكم فانكم إذا ما أظهرتم جميع الأعمال التى تعملونها لترتيب الحجرة عملا بعد عمل ولحظة بعد لحظة واستغرقتم فى ذلك وقتا طويلا فإن ذلك سوف يبدو للمتفرج شيئا تافها قليل الأهمية . ولكنكم إذا ما اخترتم الأعمال الأكثر بروزا وتميزا فى هذه العملية وقدمتموها ، فإن ذلك سوف يهم المتفرج .

وهكذا الحال بالنسبة للتمثيل . فإن تمثيلكم سيكون حقيقيا . لا حقيقيا من الناحية الشكلية بل حقيقيا من الناحية الفنية .

إن عملكم مع الممثلين لتسمية كل دور من الأدوار ومشاكل كل منظر سوف يساعدهم فى عملهم . لأن عنوانا فى موضعه يحدد جوهر المنظر ويبرز صفاته ، يساعد الممثل على القيام بواجبه .

أذكروا دائما ما يأتى :

إن العنوان الصحيح الذى يوحى بفكرة عامة عن الموضوع يكشف المشكلة المختبئة فيه . وأنكم إذا ما وضحتم المناظر والمشاكل وحددتموها فيجب أن تذكروا أن صاحب الفكرة — سواء أكان المؤلف أو المخرج أو الممثل — يحاول أن يقدم على الشاشة تمثيلا فنيا مطابقا للحقيقة ومن خلال قصة لهـا طابع خاص وميزة خاصة .

ونحن نقدم هنا مثلا منظرا بسيطا ونحدد المشاكل الخاصة بتمثيل الممثل . أن الممثل (سيكون أنت بنفسك) وها هو المنظر .

أنت شاب خجول تدخل فى بيت صديقة لك لتقدم لها التهنئة بمناسبة عيد ميلادها . ولكى تهديها هدية بسيطة وهى كلب صغير يعجبك كثيرا . وأنك تخشى هذه المقابلة ولا تدرى كيف ستتقبل صديقتك هذه الهدية . هذا هو كل شىء .

عليك بتنفيذ هذا المنظر .

أدخل فى الغرفة وقدم بيدك الهدية إلى صديقتك وأنت بحالتك النفسية العادية .

فمن الواضح أنك إذا حاولت التمثيل بهذه الحالة سيكون من الصعب أن ينتج شيء ذو أهمية ويقارب الحقيقة ، يجب عليك أولا أن تحدد المشاكل ولنحدد هذه المشاكل سويا .

ما هو العامل الأساسى الذى يعين مسلكك فى هذا المنظر . هو عمل كل شيء مقبول ، (أنا أرغب عمل شيء مقبول) فما هو لون هذه الرغبة وما شكلها ؟ وما الذى يعترضها ، وما هو الشيء الذى يعين مسلكك تمام التعيين؟

هو عدم التأكد من حسن الاستقبال ، وماذا سيحدث ، وكيف سيكون استقبالها لى ، وكيف تنتهى هذه المسألة .

هذه هى صورة لحالتك النفسية . أى أننى أريد أن أعمل شيئا مقبولا ، ولكنى خائف .

كيف إذاً يجب أن يتم تمثيلك ، وما هى المشاكل والمسائل التى تحدد هذا التمثيل ؟ .

إن هذا يمكن تحديده فقط عندما تكون صورة الشخصية التى تقوم بأداء دورها واضحة لك تمام الوضوح .

إن هذا النوع أو ذاك من التمثيل سيتم طبقا لمميزات الشخصية وطبقا لهذا الظرف المعين ، وتخيل أن على أساس المعلومات والبيانات التى لدينا عن هذه الشخصية سيعين نوع التمثيل المسائل العشر التالية .

١) إعادة النظر فى هذه الهدية .

٢) الإقتراب من الباب .

٣) فتح الباب .

٤) الدخول فى الغرفة .

٥) إلقاء نظرات دقيقة شاملة على محتويات الغرفة .

٦) رؤية الصديقة .

٧) التصميم على الاقتراب منها .

٨) الاقتراب منها

٩) إظهار الهدية

١٠) تقديم الهدية .

كل هذه المسائل العشر تقول فى مجموعها . (أرغب فى عمـــل شىء مقبول، ولكننى خائف) .

هذا هو تمثيلك . ولنحلل الآن كل مسألة من هذه المسائل الموضحة ولنوضح مظاهرها الخاصة .

أولا : اعادة النظر فى الهدية

ا ـــ احمل الهدية ، الكلب الصغير . وأمسك الهدية بيدى .

ب ـــ تعجبنى الهدية . لاتعجبنى لأنها هدية طيبة فحسب ، ولكن لأنها كلب صغير حى . ولذلك فانى أربت على الكلب الصغير كما لو كنت اريد أن أقول له إنك كلب صغير هادىء . وإنك هدية ثمينة .

جـ ـــ ولكن كيف ستستقبلك صديقتك وأنت تحمل لها هذه الهدية ؟

د ـــ يحسن الآن أن أخفى هذا الكلب (فأخفى الهدية) أو أخفى بحزم الهدية الثمينة الحية التى لاضرر منها .

ثانيا : الاقتراب من الباب .

كيفية الاقتراب من الباب ، بسرعة أم ببطء ؟ باطمئنان أم بحذر ؟

ربما كان أحسن الحلول هو .

أريد أن أقترب من الباب ولكن أريد أيضا ألا يشعر أحد بوصولي وحينئذ .

ا — عندما أقترب من الباب أبطيء الخطى .

ب — أقف أمام الباب .

ثالثا : فتح الباب

أريد أن أفتح الباب . كيف يجب أن أفتحه . كيف أدير قبضة الباب (الأكرة) بطريقة مفاجئة أو بهدوء ؟

ولنحدد بطريقة أحسن حالتي النفسية وأنا أمام الباب .. هي بكل تأكيد أنني أريد فتح الباب . ولكني لا أجرؤ على ذلك . وحينئذ :

ا — أريد أن أمسك بقبضة الباب (الأكرة)

ب — ولكني أنتظر

ج — أنظر في الهدية

د — تعجبني الهدية ، لأنها هدية حية ولطيفة . وأصمم .

هـ — أمسك بحزم بقبضة الباب (الأكرة)

و — أفتح الباب .

رابعاً : الدخول في الغرفة

كيف أدخل الغرفة ؟ بكل تأكيد أدخل بحذر ، أي ..

ا — أدخل بحذر و ..

ب — أقف فجأة وأنا مطاطيء الرأس (افعلوا بي ما تريدون ولكني لا أنظر)

خامسا : إلقاء نظرة دقيقة على محتويات الغرفة

ا — أسترق السمع

ب — أسمع دقات قلبي

جـ — أريد أن أراها . وأصمم على رفع رأسى لكى أرى (أرفع رأسى بحزم)
د — لا أرى أحدا
هـ — أنظر إلى محتويات الغرفة بعناية .

سادسا : رؤية الصديقة

ا — أراها .
ب — أبتسم (أنا مسرور)

سابعا : التصميم على الاقتراب منها

ا — أتراجع إلى الخلف (تحفز للهجوم)
ب — أمسك بالهدية الثمينة .
جـ — أستعد

ثامنا : الاقتراب منها

ا — أتحرك فجأة (أقترب منها بحزم)

تاسعا : اظهار الهدية

ا — أخرج هدية جميلة . هدية حية . جرو صغير برىء .

عاشرا : تقديم الهدية .

ا — أهدى الهدية من كل قلبى . أقدم الكلب الصغير ببشاشة
ب — أنظر إلى الصديقة وأنتظر حكمها

هذا هو ما يجب عليكم معرفته . . وما يجب أن تلقنوه لممثليكم لتمثيل موقف معين .

إن وضع هذه النقاط واختيارها الدقيق يتألف منه تمثيل الفرعيات (ومن الفرعيات يتألف المنظر ومن المناظر تتكون القصة)

ولقد سبق أن قلنا لكم أنكم سوف تعملون مع عدد كبير من الممثلين قد

نشأوا فى بيئات سينمائية مختلفة أو فى مسارح أو معاهد متباينة . ومن الطبيعى أن يعمل الممثلون بطرق مختلفة تبعا لطريقة كل منهم الانشائية .

ويجب أن توضحوا لبعضهم كل مشاكل المناظر والمواقف بشكل خاص . وهناك آخرون يمكنكم أن تحددوا هذه المسائل بالاتفاق معهم . وإنكم إذا ما عملتم مع ممثلين غير هؤلاء وأولئك يمكنكم أن تعطوهم مطلق الحرية فى تقرير ما يشاءون . فإن بعض الممثلين يجيدون العمل بعد أن يقوم المخرج بإظهار كل شىء لهم عمليا . وآخرون يعوقهم عن العمل مثل هذا الأمر . وهناك ممثلون بارعون يجب أن توضحوا لهم كل حركة . كما أن هناك آخرين لا يمكنهم أن ينفذوا إلا ما فكروا فيه هم أنفسهم .

ويجب عليكم أن تعملوا مع كل ممثل ومع كل شخصية فنية بحيث تحصلون على أحسن النتائج . وعليكم أن تجدوا أصلح طريقة تتمشى مع كفاءة كل ممثل وأن تفهموها وتعملوا على تطبيقها . واعملوا على أن تظهروا له بالأعمال فضائل طريقتكم الإنشائية .

وعلى كل حال فإن المخرج الذى يعرف كيف يناقش ممثليه مناقشة مجدية دون أن يعرف ما يلزم تنفيذه وإظهاره وعمله وتمثيله وإصلاحه ليس مخرجا بارعا يجيد عمله . ومن الممكن معرفة كل شىء بالعمل وحـــده ، وبالمران المستمر وبإشرافه على التمثيل وإدارته لتمرينات الممثلين مع مساعديه .

يجب أن تذكروا قبل كل شىء أن طريقتكم فى العمل هى التى تحدد وتضمن إنتاج الممثل ، وتفيد كثيرا فى عمل اللقطات .

البيئة :

إن المسائل التى تحدثتم فيها مع الممثل لتمثيل موقف من المواقف تحدد جو عمل الممثل وتنقلاته وحركاته فى المنظر . إذ أن الممثل لا يستطيع الاقتراب من أحد الأبواب وفتحه أو الدخول فى غرفة من الغرف أو النظر حوله إلى غير ذلك دون أن يعرف موضع الجدران والأبواب والأثاث وخلافها فى حدود طاقة

آلة التصوير . لذلك فإنه سواء بالنسبة للمخرج أو الممثل يصبح تعريف كل مسألة من المسائل مرتبطا كل الارتباط بالبيئة التي يتم فيها التمثيل .

ومن الممكن أن ترسم البيئات فيما يتعلق بدور الممثل واللقطة . وفي الرسم توضح جميع تحركات الممثلين . ولزيادة الإيضاح توضع علامات خاصة في هذا الرسم تبين تحركات كل ممثل من الممثلين ويجب أن تتفق البيئة كل الموافقة مع تمثيل الممثل .

الحركات الجسمية :

إذا ما عملتم مع الممثلين في منظر عام أو في منظر فرعي يجب عليكم أن تذكروا أهمية الحركات الجسدية ، أي أنه يجب عليكم أن تساعدوا الممثل على حل المسائل التي تعرض له أثناء عمله لإيجاد حركات حية وبسيطة يمكن أن تكون مميزة لشخصية بذاتها . فإذا ما أمكنكم بواسطة هذه الإيحاءات والإرشادات خلق ظروف مناسبة لعمل الممثل ، عليكم أن تجعلوه في حالة يتمكن معها من حل المسائل النفسانية الأكثر عمقا . فإن شعور الممثل الداخلي لا يمكن أن يكون بعيدا عن الحركات الجسدية وعن التعبيرات الأكثر بساطة .

تخيلوا هذا الموقف التالي :

قلقت إحدى الزوجات لتأخر زوجها عن العودة إلى المنزل من عمله .

كلفوا ممثلة بتجربة دور الزوجة القلقة على زوجها .

وهذا أمر صعب الأداء على أية امرأة ولو كانت أكثر نساء العالم عبقرية . ومن المستحيل البقاء في داخل غرفة والشعور بالقلق إذ أنه للتعبير عن هـــذا الشعور يجب التحرك والحيوية .

إن مسألة (القلق) هي مسألة نفسانية وتأثرية . ولحل مثل هذه المسألة يجب على الممثل أن يؤدي سلسلة من الحركات الجسدية البسيطة . ومثال ذلك .

١ — قدتبقى الزوجة جالسة على إحدى الأرائك تشعر بالبرودة تنتظر وتنظر من وقت إلى آخر فى ساعتها . وإن الجلوس على الأريكة والالتفاف بالشال وملاحظة مرور الزمن هى أعمال جسدية بسيطة . ولكنها يمكنها الإيحاء بحالة الشخصية النفسانية .

٢ — قد تكون الزوجة منشغلة بالحياكة فتتوقف عن الحياكة . وتبقى مصغية وتنظر باستمرار فى ساعتها . وهذه أعمال جسدية بسيطة ولكنها من شأنها أن تخلق الحالة النفسانية للشخصية .

٣ — قد تكون الزوجة مشتغلة بإعداد مائدة العشاء ، فإن كل الأعمال الجسديه اللازمة لإعداد المائدة قد تصطبغ كلها بروح القلق.. وعندما تضع الزوجة الفوط فوق المائدة تنسى أن تضع فوق المفرش الكوب التى تمسكه بيدها . ثم تذهب والكوب فى يدها لرؤية الساعة . وتجلس على الأريكة ولا تزال الكوب فى يدها دون أن يتم إعداد المائدة . وعندما يأتى الصباح تكون المائدة لم يتم إعدادها والكوب موضوع فوق الأريكة والزوجة تنظر من النافذة . ثم تبدأ فى خلع ملابسها وهى لا تزال خلف النافذة . وأخيرا تقرر الذهاب إلى فراشها . ثم تسمع صوت محرك سيارة . إنه الزوج قد وصل ، فتسرع الزوجة إلى المائدة لإتمام اعدادها . ويسمع وقع أقــدام الزوج خلف الباب فتجرى الزوجة لمقابلته . والكوب لا تزال متروكة فوق الأريكة .

هاهى ذى ثلاث حلول ممكنة لإظهار موقف الزوجة القلقة .

ومن الواضح أن كل حل من هذه الحلول يسهل التعبير عن الحالة النفسية كما تبدو من القيام ببعض الحركات الجسدية .

فإذا كانت الزوجة قد بدأت بالقلق على زوجها بطريقة غير واعية دون القيام بأية حركة لما وجدت فى نفسها الحالة النفسانية الصحيحة والطبيعية التى تنشأ عن القلق . وفى هذا تتمثل حقيقة حياة الممثل التمثيلية .

وإنكم إذا لم ترشدوا الممثل وإذا لم تساعدوه على إيجاد الحلول اللازمة ولم توحوا إليه بالحركات الجسدية البسيطة التى يقوم بها ، ولم تدخلوا فى هذه المواقف

حركات مميزة ، فإن تمثيل الممثل يصبح عاريا عن الحقيقة وبعيدا عن الطبيعة وسيحاول ممثلكم عندئذ عصر ذهنه لإيجاد شعور معين . وأن عمل ذلك دون حركة مناسبة هو مسألة عقيمة لا نتيجة لها .

لا يجب إيجاد الاحساس بل يجب الشعور بالإحساس . ولذلك فإنه من الواجب عليكم وأنتم تحددون مشاكل موقف من المواقف أن تذكروا أن الممثل يجب عليه حلها بحركات جسديه بسيطة . وأن تعبير الممثل الطبيعي الصحيح هو الذي يخلق الشخصية .

وهناك ممثلون يأنفون من دراسة المسائل الجسدية البسيطة كما لو كانت هذه المسائل تمنعهم من إظهار احساساتهم .

تخيلوا أن ممثلا يريد أن يدق مسمارا فى جدار ويعلق عليه لوحة من اللوحات ثم ينزل من فوق المقعد ليفتح نافذة مغلقة .

فإذا كان الممثل (وهو يستعمل دون اهتمام أشياء حقيقية أثناء اللقطة ، أو أشياء تخيلية أثناء التجربة .) لا ينفذ بدقة وبعناية وبحالة طبيعية كل الأعمال الجسدية اللازمة لدق المسمار وتعليق اللوحة والنزول من فوق الكرسى وفتح النافذة . فإن حالته النفسية لن تكون طبيعية ولن تؤدى الغرض المنشود .

ويجب على الممثل — حسب حالة الموضوع — أن يكون فى استطاعته فى وقت معين أن يبتهج أو يغضب أو يحتقر أو أن يعشق إلى غير ذلك . فإذا لم يكن قيام الممثل بالحركات الجسدية البسيطة طبيعيا وصحيحا إلى أقصى درجة فلن تكون حالته النفسية حقيقية .

ويجب أن يوجهوا لكل ذلك عناية خاصة . لأن الحركة الجسدية للممثل هى التى تخلق طبيعية الحالة النفسية اللازمة للممثل سواء فى المسرح أو فى السينما .

ومن الممكن فى المسرح إيجاد حالات مصطنعة عندما لا يقوم الممثل بحركة جسدية . أما أمام آلة التصوير السينمى فيجب أن يتم القيام بالحركات فعلا ويجب أن تكون هذه الحركات حقيقية وطبيعية على قدر المستطاع . وأن الممثل السينمائى

لا يستطيع خلق تعبير ما بما يشعر به فى دخيلة نفسه . ولكن يجب عليه أن يدخل فى حالة نفسية صحيحة ، وأن يشعر بإحساسات صحيحة وعميقة تتطلب للتعبير عنها منطقا وتوازنا فى الحركات الجسدية .

إن الانسان يعمل فى الحياة دائما بحالة طبيعية ، كما أن تمثيل الممثل السينمائى على الشاشة يجب أن يكون حقيقيا وحيا . لذلك كان من اللازم للحركات الجسدية أن تكون حقيقية وطبيعية بحيث تسمح للممثل بالحصول على الحالة النفسية اللازمة .

لنستمع إلى ما يقوله ستانسلافيسكى :

كان ستانسلافيسكى يقول . « إن الحل الصحيح للمسألة الجسمانية يساعدنا على خلق حالة نفسانية ملائمة .

أما عدم توصلكم إلى هذا الحل يجعلكم تقومون بتمثيل تافه ، فعليكم أن تحددوا طابع الشخصية بالقيام بأقل الحركات البسيطة التى ترتبط بها . ومن اللازم دراسة كل حركة صغيرة من حركات هذه الشخصية للوصول إلى الحقيقة . وفى هذه الحالة وحدها يستطيع المتفرج أن يؤمن بطبيعية تمثيل هذا الدور .

لا تحتقروا أقل حـــركة من الحركات الجسدية وحاولوا العناية بها لكى تكونوا واثقين من سلامة التمثيل على خشبة المسرح ومن إنكم تؤدون الدور على حقيقته .

إن أقل حركة جسدية وأصغر الحقائق الجسدية والتأكد منها كل أولئك له أهمية عظمى فى المسرح . وليس ذلك فى المواقف الصغيرة فحسب بل فى المواقف الحاسمة وفى أهم نقط التراجيديا والدراما .

لا تفكروا فى المجهود التراجيدى . واتركوا ذلك التوتر الدرامى وتلك العصبية التى تفضلونها . وتلك البدع التى تختلقونها . وعليكم أن تنسوا وجود المتفرجين والأثر الذى تريدون أحداثه فيهم ، واقتصروا على القيام [illegible]
[illegible] الجسدية [illegible] البسيطة [illegible] على الوجه [illegible] الحقائق الجسدية الصغيرة

وعلى التأكد بإخلاص من صحة كل ذلك . ولسوف تفهمون مع مرور الزمن إن هذا لازم وضرورى لا بسبب طبيعيته فحسب بل لصدق إحساسكم . ولأن الإحساسات السامية فى الحياة كثيرا ما تبدو من خلال الحركات الجسدية العادية البسيطة » .

ونحن بوصفنا فنانين يجب علينا أن نستغل هذا الأمر وهو أن أقل الحركات الجسدية الداخلة فى المواقف الحاسمة تكون لها قوة جبارة . وفى مثل هذه الحالة يمكن إيجاد تطابق كامل بين الجسم والروح وبين الشعور والحركة ، من الممكن بفضله أن تبدو المظاهر الخارجية مماثلة للتأثرات الداخلية .

وأن تنظيف بقعة من الدم — مثلا — تتمثل فيه مشروعات (لادى ماكبث) الطموحة . وأن هذه المشروعات الطموحة تضطرها لأن تنظف lady macbeth هذه البقعة الدموية . ونحن نشاهد فى حوار (لادى ماكبث) أن فكرة بقعة الدم وتذكر وقائع القتل تتناوبان فى الحوار . وأن العمل الجسدى البسيط أى تنظيف البقعة له أهمية عظمى فى حياة اللادى ماكبث . وهذا الدافع القوى ، أى مشروعاتها الطموحة يستلزم مساعدة العمل الجسدى البسيط .

وهناك سبب أكثر سهولة وصوابا تحصل من أجله الحقائق الجسدية البسيطة على معنى هام فى أدق المواقف الدراماتيكية . ذلك أنه يجب على الممثل فى الموقف التراجيدى أن يبلغ قمة التأثر الإنشائى ، وهذا أمر صعب بنوع خاص وما أعظم ذلك المجهود الذى يقوم به ذلك الممثل الذى لا يجد الدافع الطبيعى لإظهار نفسية الشخصية فى حالتها الطبيعية ، إذ أنه ليس من السهل الوصول إلى هذه التعبيرات وهذه المواقف الطبيعية التى لا تحدثها إلا العاطفة والشعور الحقيق بالموقف . فى حين أنه من أسهل الأمور تغيير هذا العائق وإحلال سلسلة من الحركات الجسدية محل التعبيرات العاطفية . وأن مجهودات من هذا القبيل هى من السهولة بمكان ومن الممكن أن تصبح معتادة حتى تصبح عادة آلية تلقائية . ولتجنب مثل هـــذه الأخطاء يجب الاعتماد على أشياء واقعية ثابتة جسدية ومحسوسة . ولذلك كان من الضرورى وجود حركة واضحة صحيحة من الممكن القيام بها بسهولة ومميزة للوقت المناسب . وهذه الحركة سترشدنا بطبيعة الحال

إلى الطريق السوى وتمنعنا فى الأوقات العصبية من السير فى الطريق الخاطىء .

وفى أدق المواقف الدرامية يصبح للحركات الجسدية البسيطة التى من السهل الاعتماد عليها معنى جوهريا ، نظرا لأهميتها . وكلما كانت تلك الحركات الجسدية مقبولة وممكنة التنفيذ كلما كان من السهل الاعتماد عليها فى المواقف الأكثر صعوبة. وأن القيام بها بدقة يوجه الممثل نحو تمثيل طبيعى صحيح . وهذا يمنع الممثل من إتباع خطة أقل سلامة . أى أن يمثل تمثيلا عاديا مصطنعا .

وهناك أيضا شرط آخر كبير الأهمية يعطى قوة ومعنى للحركات الجسدية البسيطة وهذا الشرط يمكن إيضاحه هكذا .

إنكم إذا قلتم للمثل أن دوره ومشاكله وحركاته هى مشاكل وحركات نفسانية عميقة ودرامية . سرعان ما يبدأ فى إجهاد نفسه وتقوية تعبيراته ، أو أن يبحث عبثا فى ذاكرته لكى يجد حلا على طريقته لمختلف المواقف . ولكنكم إذا ماعرضتم على الممثل حركة جسمانية بسيطة قصد بها التأثير وإثارة الاهتمام فإنه سيحاول القيام بها دون أى خوف أو قلق .

ولذلك فإن مقتضيات الحقيقة تأخذ حقوقها وتصبح إحدى المميزات الرئيسية التى ترمى إليها الصناعة الفنية النفسانية فى التعبير التمثيلى الفنى .

ويعرف كبار الكتاب كيف يحيطون المواقف الأكثر أهمية بحركات جسدية بسيطة تختفى فيها الإثارة والفتنة لإظهار الحالة النفسية .

(وإننا نهتم بوجه خاص بالحركات الجسدية الصغيرة أو الكبيرة التى من الممكن ملاحظتها بسهولة نظرا لحقيقيتها) وهى أشيـــاء تعبر عن حياة جسدنا . ويمكن القول بأنها نصف التمثيل بأجمعه .

إننا نهتم بنوع خاص بالحركات الجسدية لأنها تساعدنا على إلفات نظر الممثل وتنبيهه فى حدود الموقف والدور لأنه تتكون منها طريقة تعبيرية دقيقة شاملة يسير الممثل على هداها .

إن المنطق ونتيجة الحركات الجسدية لها أيضا أهميتهما . فهما يخلقان المعنى

ويحددان الحركة الصحيحة المنتجة والمعقولة . وأننا فى حياتنا العادية لا نعير التفاتا لأية حركة لأن كل شيء يجرى بطريقة طبيعية .

الحقيقة المسرحية تصبح أكذوبة على الشاشة

يعمل الممثلون المسرحيون فى بيئة يزيد فيها الرسم على البنـــاء وهم يرتدون ملابس خاصة ، ويظهرون أمام مناظر مرسومة وغير حقيقية . وليس هذا كل شيء . بل أن اصطناع المناظر لا يعتبره المتفرج شيئا مزيفا لا يتفق مع الحقيقة . وهذا معناه أنه يوجد فى المسرح اتفاق خاص يجعل المتفرج يقبل الأشياء الغير الحقيقية فى المسرح على أنها حقيقية وطبيعية .

والأمر على العكس من ذلك فى السينما ، إذ أن كل ما تلتقطه آلة التصوير السينمى يجب أن يكون حقيقيا وصحيحا . أو مقلدا أحسن تقليد . ولكى يحدث الفيلم أثرا فى المتفرج من اللازم إظهار الحقيقة على الشاشة . ومن المعلوم أن آلة التصوير والميكرفون لها نظر حاد وسمع قوى .

ولما كانت المناظر والملابس والماكياج التى يستعملها الممثلون فى المسرح هى أشياء غير طبيعية فإن إلقاء هؤلاء الممثلين وحركاتهم ليسا مقبولين فى السينما ، إذ أن طبيعية التمثيل ومواقف الممثلين هى شرط جوهرى للحصول على الحقيقة السينمائية . ولذلك يتحتم عليكم أيها المخرجون أن تتذكروا ذلك باستمرار . ويجب عليكم أن تبحثوا عن أعظم جانب من الحقيقة والواقعية فى تفاصيل كل لقطة .

الالقاء فى السينما :

يجب على الممثل السينمائى أن يتكلم كما يتكلم فى الحياة العادية . لا كما يتكلم الممثل المسرحى على خشبة المسرح . إذ أن الممثل المسرحى لا يستطيع أن يتكلم على خشبة المسرح كما يتكلم فى الحياة العادية إذا أراد أن يستمع إليه الجالسون فى المسرح . ولذلك كانت هناك طريقة فى الإلقاء المسرحى ووضع خاص للصوت . وأن الممثل السينمائى إذا ما تحدث لا يجب عليه أن يقلد الإلقاء المسرحى ، ولا ذلك الوضع

الصوتى الخاص بالمسرح . وأن التربية المسرحية بالوسائل الصوتية والوضع الصوتى على المسرح لا يمكن السماح بوجودهما فى السينما ، لأنهما يبدوان مصطنعين وغير طبيعيين ، فإن الناس فى الحياة لهم بوجه عام عيوبهم فى النطق والإلقاء . ويجب أن يكون الممثل خاليا من تلك العيوب ، ويجب أن يعرف تلك العيوب لأنه قد يستفيد منها لكى يخلق منها ، إذا ما أراد ميزة خاصة لشخصية معينة يقوم بأداء دورها .

وهناك ممثلون يحصلون ، نتيجة لعملهم وإلقائهم على طريقة خاصة فى الكلام. يقولون عنها أنها طريقة مسرحية ، كما أن هناك آخرين يبررون ذلك بقولهم أنهم يتكلمون بهذه الطريقة للتعود على الإلقاء المسرحى الصحيح ، ومن العبث الوقوف للكلام عن خطأ هذه النظرية وعلى الأضرار التى تنتج عنها إذا ما طبقت فى العمل السينمائى .

كذلك من الخطأ ومما يضر أكبر الضرر أن يتحدث الممثلون السينمائيون بشقشقة ، وهذا هو عيب من عيوب الممثلين الذين جاءوا من المسرح وعملوا أيضا أيام السينما الصامتة ، ولأنهم أهملوا تحسين نطقهم وكانوا يكتفون بتعبيرات ملامح وجوههم فقط ، ولهذا لا يجب أن نعتقد أن ممثلا عمل طوال حياته فى المسرح يستطيع أن يلقى الحوار جيـــدا فى السينما ، حيث كثيرا ما يظهر صوته زائفا . والمهم هو أن نعرف كيف نقول ما هو ضرورى ، وأن نعرف كيف نستغل الألفاظ استغلالا منطقيا يكون له أثر فعال ، ولا يجب أن نعرف كيف نتكلم فحسب ، بل يجب علينا أن نعرف كيف نصمت أيضا .

أننا فى حياتنا نريد أن نعبر عن آرائنا ، ونريد أن يفهمنا الغير ، كما أننا فى الحياة العادية نسمع جيدا لأننا نريد أن نسمع ونفهم .

وأن الإصغاء معناه أن نعرف كيف نرى ما يقوله الغير . وأن الكلام معناه أن نرسم لمستمعينا صورة مرئية .

إن الكلام معناه العمل والحركة .

ما وراء النص :

إن عمل المخرج مع الممثلين فيما يتعلق بالصوت هو أمر من أصعب الأمور . أن السينما الناطقة فن حديث العهد ويمكن اعتبار المسرح بالنسبة له شيخا هرما ، ولكن التجارب المسرحية فى هذا الحقل يمكن استعمال جانب صغير منها فى السينما. وأنه لمن الخير فى عملكم أن تذكروا جيدا هذه الاعتبارات والملاحظات الآتية :

١) يجب أن يكون لممثلكم جهاز صوتى كامل ، ويجب عليكم أن تفكروا فى ذلك عند اختياركم للممثلين .

٢) قد يكون فى الممثل بعض الأحيـــان بعض النقص فى صوته يرجع إلى أسباب جسمانية لا يمكن ملاحظته فى الحياة أو على المسرح . ولكن الميكروفون يظهر هذا النقص بوضوح .

٣) إذا صعب على الممثل التلاعب بصوته حتى يخرج حسب ما هو مطلوب يجب عليكم أن تجدوا انسب الأحوال . وأن توحوا إليـــه بأنسب المعلومات الصوتية . واذكروا دائما أن الكلام معناه العمل والحركة .

٤) أن العنصر الأساسى للحصول على تعبير صوتى طبيعى ومعبر هو ما نسميه (ما وراء النص) .

إن ما وراء النص هو سطر داخلى فى الدور ، ويوجد باستمرار فى التمثيل خلف الكلمات والحركات ويبررها ويكبرها ويوضحها باستمرار . ويعتقد البعض أن ما وراء النص هو السطر الداخلى فى الجزء الذى يمد كلمات الشخصيات بالحياة ، وهذا ليس صحيحا . لأن ما وراء النص يعطى معنى ولونا وبروزا لا لكلمات الممثل وحدها بل لحركاته أيضا . أى أنه يبرر كل تمثيل الممثل .

وها هى ذى بعض أمثلة أولية لما وراء النص .

١) فيما يتعلق بالحركة .

— إنك تحى عضوا من أعدائك . . لحركة يدك مميزاتها وطابعها .

— إنك تحى صديقا . . لحركة يدك هنا مميزات أخرى لها طابع آخر .

— إنك تحى رجلا ضعيفا ومريضا . . لحركة يدك هنا مميزات جديدة .

٢) فيما يتعلق بالصوت والحركة .

تصور أنك متأخر فى الذهاب إلى المسرح ، وقابلت صديقا فى الطريق ، وبدأ هذا الصديق فى الاستفسار منك عن صحتك وصحة ذويك . وأنت تحاول أن تكون ظريفا معه فتأخذ فى الإجابة على أسئلته . ولكنك فى هذه الأثناء تفكر فيما إذا كنت ستصل متأخرا إلى المسرح أم لا .

فإذا لم تستطع السيطرة على نفسك بما فيه الكفاية ، فإنه لابد أن تظهر فى أجوبتك وفى كل حركاتك وفى مسلكك مظهر القلق .

٣) فيما يتعلق بالصوت .

إنك عاشق . ولكنك لم تصرح بعد بحبك . ويمكنك أن تقول لحبيبتك بعض العبارات العادية ، مثل سأحضر عندك ومن الممكن أن تعنى هذه العبارة أننى أحبك .

إن ما وراء النص هو المعنى الداخلى الكامن فى كلمة أو فى عبارة ما ، وهو الحياة الثانية للحديث أو الحياة الثانية للحركة .

وأنكم أثناء البروفات تستطيعون أن تشيروا إلى المعنى الخفى فى عبارة من العبارات أى إلى ما وراء النص . فإذا ما نطق الممثل بهذا النص يجب أن يحاول النطق به بنغمة تتفق مع العبارة أو مع ما وراء النص ، وبهذه الطريقة يكون من السهل إيجاد النغمة الصحيحة وإعطاء العبارة معناها الحقيقى ، أى أن الممثلين وهم يعملون أثناء البروفات يستطيعون أن يهملوا النص مدة من الزمن ويبــــدأوا النطق والمران بعبارات ما وراء النص لكى يحلوها محل عبارات النص حسب معناها الخفى .

ولما كان ستانسلافيسكى يعمل مع تلاميذه كان يقول :

« إن معنى الابداع يتمثل فى (ما وراء النص) لأن ما وراء النص يتكون منه السبب الذى من أجله كتب المؤلف النص والحوار »

ويجب على الممثلين أن يؤدوا معنى القصة بعد أن يفهموا الطريقة الصحيحة وبعد أن يبثوا الحياة فى ما وراء النص باحساساتهم ، وكان يقول ستانسلافيسكى أيضـــا :

« إن الدراما يمكن قراءتها أيضا فى المنزل ، ولكن معناها وروحها لا يمكن الاحساس بهما إلا فى المسرح من خلال ما وراء النص الذى خلقه الممثل وعاش فيه » .

وهذا يحدث أيضا فى العمل السينمائى . فإن ما وراء النص يعين نغمة الحديث كما أن ما وراء النص يحدد تناسق الحديث مع الحركات .

واذكروا أيها المخرجون وأنتم تعملون مـــع الممثلين فيما يتعلق بالحوار أنه لا يمكن فصل الكلام عن الحركات . فإن الكلمات والحركات يتوقف كل منها على الآخر دائما ، فإن الرجل الذى إذا أثير ينطق بعبارة (إلى الخارج) فإنه دائما يقوى هذا الأمر الذى يصدره بحركة من يده أو رأسه للإشارة إلى الباب أو يصاحب أمره بدقة بقبضة يده على المكتب ، أو بخطوة يخطوها إلى الأمام ، وفى حالات استثنائية فقط يمكن قول عبارة (إلى الخارج) مع البقاء دون حركة وهذا هو السبب فى أن الممثل لا يمكنه أن يمثل تمثيلا صحيحا وحقيقيا إذا أهمل الحركات .

إن الاحساس هو نتيجة بمجموع الكلمات والحركات . كما أن الكلمات والحركات تساعد على إيجاد الاحساس .

إنكم إذا لم تعرفوا أثناء التجارب كيف تحصلون من الممثل على إلقاء دقيق وطبيعى ، يجب عليكم أن تراقبوا حركاته التى صاحبت هذا الإلقاء . لأن حركة جسدية بسيطة تساعد الممثل على إلقاء أصعب العبارات على أكمل وجه .

التجاوب :

إن أحد الشروط الجوهرية اللازمة لكى يعيش الممثلون حياة حقيقية أمام آلة التصوير ، يتمثل فى تجاوبهم مع بعضهم ، إذ يجب أن يعرف الممثل كيف يتجاوب مع زملائه فى الموقف الذى يمثلونه ، ومع البيئة التى تحيط به وما يتصل بها . هذا ولا يمكن أن يكون هناك تجاوب إذا ما نظر الممثل وهو يقوم بالتمثيل إلى آلة التصوير كما ينظر فى بعض الأحيان الممثل المسرحى إلى الملقن أو إلى الجمهور .

إنكم معشر المخرجين تدرسون الإلقاء إلى جانب الإخراج ولذلك يتحتم عليكم أن تعرفوا ما هو معنى التجاوب . ولكن يجب أن تذكروا أن عليكم أن تعملوا مع ممثلين مختلفين . البعض منهم يعرفون طريقة العمل فى السينما والبعض الآخر لا يعرفها ، أو يعرفها بالاسم فقط .

إن الباب الخاص بالتجاوب فى كتاب (تجارب الممثل على نفسه) هو باب يعتبر فهمه من الصعوبة بمكان . ويتطلب شرحا دقيقا يجرى بمنتهى العناية من جانب الشارح .

إن التجاوب هو أصعب عمل من أعمال الممثل . وعليكم أن تشرحوه له بأبسط الطرق . وقد يسهل على ممثل أن يعمل مع زميل معين ، إذ يشعر بأنه يرتبط معه فى الحركات والعمل التمثيلى ، كما يشعر بأنه يندمج معه ويتقوى به . بينما يشعر بأنه يصعب عليه العمل مع ممثل آخر لأنه مع هذا الآخر يشعر بأنه يمثل وحده دون أن يفكر فى الآخر أو يعيش ويتجاوب معه . فهو يمثل معه تمثيلا عاديا وهذا لا يساعده .

ولا يستطيع الممثل أن يكون قليل الاكتراث بزميله أو بالبيئة وما يتصل بها . ويجب على الممثل أن يكون على اتصال مباشر بكل ما يحيط به . ويجب أن يتجه انتباه الممثل الاتجاه اللازم ، وإلا لما كان هناك أثر واقعى لتمثيله .

إن التجاوب معناه الانتباه السمعى والبصرى . أو بالأحرى معناه العمل . والعمل المتبادل ، إذ أن انتباه الممثل يتركز دائما فى عينيه .

يجب عليكم أثناء التجارب أن تتبعوا عيون الممثلين واتجاهاتها ، وتذكروا المناظر الكبيرة Big Close up التى تبين للتفرج وجه الممثل وعينيه وكيف تبدوان كبيرتين . ولا تكتفوا بالمناظر الكبيرة وحدها ، بل انظروا أيضا إلى المناظر المتوسطة Medium Shot فإن عينى الممثل يراها جميع المتفرجين بوضوح أكثر مما هو الحال فى المسرح .

ويجب عليكم أثناء البروفات أن تنتبهوا كل الانتباه حتى ينظر الممثلون بطريقة مناسبة ويتكلموا ويصغوا بطريقة مناسبة . واذكروا عبارات ستانسلافيسكى إذ يقول :

« لقد قلت أكثر من مرة أنه من الممكن للمثل على المسرح أن يوجه نظراته وينظر ، ويمكنه أن يوجه نظراته دون أن ينظر ، أو بالأحرى يمكنه أن يوجه نظراته من فوق خشبة المسرح وينظر أو يسمع كل مايحدث . وبإمكانه أن يهتم بما يحدث فى الصالة أو بخارجها وفضلا عن هذا فإنه من الممكن أن يوجه نظراته ويرى ويدرك مايراه . ولكنه لا يمكنه أن يوجه نظراته ويرى ولا يدرك شيئا مما يحدث على خشبة المسرح » .

وبالجملة فإنه توجد طريقة واقعية للرؤية والالتفات ، وطريقة أخرى خارجية وشكلية . أو كما يقال . طريقة التفات بروتوكولية . أو على حد تعبيرنا (بعين فارغة) أو بنظارة سطحية .

ولإخفاء الفراغ الداخلى يوجد نوع من طرق التحايل الفنى ولكنها لا تعمل شيئا إلا تقوية معنى الفراغ للعينين المحدقتين .

وليس هنا موضع الكلام عن أن هذه الطريقة من طرق النظر هى طريقة ضارة ولا جدوى منها . إذ أن العيون هى مرآة الروح . وأن (العيون الفارغة) هى مرآة الروح الفارغة . وهذا أمر لا يجب أن يغيب عن بالنا .

وهكذا الحال فوق خشبة المسرح ، إذ يجب أن تكون هناك قوة فى العينين والأذنين وفى كل أعضاء الحواس . فإذا ما وجب الاستماع يجب الاستماع والإصغاء بطريقة جدية . وإذا ما وجب علينا أن ننظر تحتم علينا أن ننظر وأن نلتفت بصورة حقيقية ولا نلقى أية نظرة بسيطة دون تثبيت أنظارنا على الشىء الذى ننظر إليه . ويجب إذا ما نظرنا إلى شىء أن نمسك به بنظرنا كما لو كنا نمسكه بأسناننا وهذا ليس معناه أنه يجب علينا أن نقوم بعمل زائد عن الحد .

ارشدوا الممثلين

تذكروا جيدا أن الممثل البارد وقليل الاكتراث يؤدى دوره بطريقة بعيدة عن الاهتمام والاكتراث . وعليكم أيها المخرجون أن تكونوا قادرين على تحريك وإلهاب وإلهام الممثل وإلزامه بالإلقاء الصحيح والحركة الصحيحة . إن المخرج الذى يثق بالممثلين فى كل ما يعملونه ولا ينقــــل إليهم طابعه ومجهوده وحماسته ، هو مخرج فاشل .

وأنكم لن تستطيعوا أبدا أن تجعلوا الممثل يتخلى عن تردده وجبنه وارتباكه وعدم فهمه وقـــلة اكترائه وكسله وعدم نظامه إذا لم تعرفوا بطريقة واضحة أكيدة ماتريدونه منه .

عليكم أن تراعوا أدق النظام فى العمل ، لأنكم إذا لم تكونوا أنتم منظمين وإذا لم تراعوا أنتم النظام فإنكم لا تستطيعون أن تحصلوا على النظام من غيركم .

إن المخرج هو المرشد الإنشائى للممثل . ولذلك وجب عليكم أن تمرنوا وتقووا إرادتكم ونظامكم . ويجب عليكم أن تعرفوا كيف توجهون الممثلين وترشدونهم وعليكم أيضا أن تعرفوا ما تريدونه .

قولوا للممثلين بطريقة واضحة وبسيطة ومفهومة ماتريدون الحصول عليه منهم وتشاوروا مع الممثلين وتبادلوا الرأى معهم واعملوا سويا .

الشروط الخاصة اللازمة لعمل الممثل السينمائى

إن السينما خلافا للمسرح لها عدد كبير من المستلزمات والحاجات الخاصة فيما يتعلق بعمل الممثل . وهذا يتوقف على ما فى فننا من دقة .

يجب أن يكون للفيلم مقاس معين . وأن لقطات المونتاج التى تتألف منها مناظر معينة ، أو الفيلم كله يجب أن يكون لها مقاس معين وقد جرت العادة على

ألا تكون قطع اللقطات طويلة . فإنها تعرض على الشاشة فى مدى بضع ثوان يندر أن تصل مدة عرضها إلى دقيقة . ويتألف الفيلم من لقطات مفردة . وهكذا يجرى تصويره كل لقطة على حدة . ولهذا السبب وجب تصوير تمثيل الممثل فى لقطات منفصلة بعضها عن الآخرى . وأن يكون لكل من هذه اللقطات مقاس معين (على أساس التقطيع — الديكوباج).

هذا ولا يعمل الممثل السينمائى أثناء التصوير باستمرار (فى مناظر أو مواقف كاملة مسلسلة) ولكنه يعمل دائما فى لقطات منفصلة حسب مقتضيات العمل الفنى .

وإذا ماقام الممثل السينمائى بالتمثيل أثناء التصوير فى لقطات صغيرة منفصلة يمكن تصويره فى كل لقطة ، لا بعد اللقطة السابقة عليها مباشرة ولكن بعد فترة من الزمن قد تطول أو تقصر . وقد تستمر هذه الفترة عدة دقائق وفى بعض الأحيان قد تطول بضع ساعات أو بضعة أيام .

وإذا مااشتغل الممثل السينمائى فى عدة لقطات مع فترات راحة محسوسة بين مختلف اللقطات فإنه يشتغل دون أن يتتبع التطور المنطقى للمواقف حسب ما هى مكتوبة فى السيناريو ولكنه يخضع للنظام الذى يتفق مع العمل الفنى للتصوير وجدول العمل الخاص بإنتاج الفيلم .

إن مواقف التمثيل المختلفة يتم تصويرها دون مراعاة تسلسل الحوادث كما هى واردة فى موضوع القصة . وأن الممثل المسرحى يقوم بتمثيل دوره فى المسرحية فى ليلة واحدة ، أما الممثل السينمائى فانه قد يمثل فى الفيلم بضعة شهور .

وليس الممثل المسرحى فى حاجة لأن يتذكر بطريقة محدودة ودقيقة حركاته سواء من ناحية مدتها أو من ناحية القيام بها . إذ أن المتفرج يتابع التمثيل الذى يتم على خشبة المسرح من وجهات نظر مختلفة . أما الممثل السينمائى فانه يجب عليه أن يتحرك فى حدود مقاسات معينة خاصة بحجم اللقطة . وفى حدود اللقطة التى قد تكون فى بعض الأحيان ضيقة ومحدودة كما هو الحال فى لقطة المنظر الكبير C. U.

ولا يختفى الممثل المسرحى عن اعين المتفرجين إلا متى غادر خشبة المسرح ، فى حين أن الممثل السينمائى يكفى أن ينتقل بضعة سنتيمترات من موقفه لكى يخرج من حدود (الكادر) المنظر .

لا يستطيع الممثل المسرحى أن يشغل هذا الموضع أوذاك بالضبط من مواضع المنظر بالنسبة للمتفرج ، إذ أن له حرية الحركة . أما الممثل السينمائى فإنه يتحتم عليه أن يتحرك بطريقة دقيقة فى حدود فراغ الكادر ويراه المتفرجون جميعا من وجهة نظر واحدة وهى وجهة نظر عدسة آله التصوير السينمائى .

فإذا ما وجب تصوير وجه الممثل واظهاره على الشاشة (ثلاثة أرباع الوجه مثلا) فيكفى أن يحرك الممثل رأسه سنتيمترا واحدا مبتعدا عن آلة التصوير حتى يبدو فى صورة جانبية (بروفيل) .

تخيلوا الآن أنه قد فرت دمعة من عين الممثل فى هذا المنظر وفى هذه اللحظة ، فإن خطأ سنتيمتر واحد يجعل هذه الدمعة غير منظورة للمتفرجين .

يجب على الممثل المسرحى أن ينطق بجميع العبارات وهو متجه نحو الصالة بحيث يستطيع جميع رواد الصالة أن يسمعوه . أما الممثل السينمائى فإنه يتحتم عليه أن يتكلم بحيث يسمعه الميكروفون وللميكروفون سمع دقيق .

وهكذا نلاحظ سويا ما يوجد من خلاف محسوس بين صناعة الإلقاء الفنية عند الممثل المسرحى و بين هذه الصناعة عند الممثل السينمائى . فإن الخواص السينمائية تجعل عمل الممثل السينمائى أكثر صعوبة من عدة نواح . ولكن من ناحية أخرى تجعل عمله أسهل من عمل الممثل المسرحى .

إن الخواص السينمائية تفرض عليكم ضرورة دراسة صناعة الممثل السينمائى الخاصة لكى تضعوها نصب أعينكم أثناء البروفات .

وإننا نبحث فى مضار وفوائد صناعة التمثيل السينمائى الفنية بالنسبة لصناعة التمثيل المسرحى . إذ أن تصوير اللقطة القصيرة لا يسمح للممثل السينمائى بلبس الشخصية تدريجيا كما يحدث للممثل المسرحى . إذ تتطلب اللقطة القصيرة من الممثل السينمائى إلهاما خاطفا وتركيزا إنشائيا سريعا .

وقد يتذكر الممثل المسرحى بصعوبة كبيرة أدق تفاصيل دوره نظرا لطول مدة التمثيل (الذى يستمر ليلة كاملة) أما الممثـــل السينمائى فإنه يتذكر بسهولة أدق التفاصيل لأن تصوير الفيلم يتم فى عدة لقطات صغيرة .

وأن الممثل السينمائى يتحتم عليه أن تكون له ذاكرة قوية متمرنة إلى أقصى الحدود . ويجب عليه أن يتذكر إحساساته وطابع الشخصية وإحساساتها وما فى كل موقف من توازن ، لأن تصوير هذه المواقف يتم لا على فترات بعيدة من الزمن فقط بل أنها كثيرا ما يجرى تصويرها دون مراعاة تسلسل حوادث القصة فعليكم معشر المخرجين أن تكونوا حراسا ساهرين على ذاكرة ممثليكم .

هذا وأن الممثل المسرحى لا يستطيع رؤية نفسه على خشبة المسرح ولا مراقبة عمله من الخارج ، فى حين أن الممثل السينمائى فى مقدوره أن يرى نفسه وأن يسمع نفسه فى كل مواقفه التمثيلية أثناء فترات تصوير الفيلم كلها ونتيجة لذلك يستطيع مراقبة عمله .

أن الممثل السينمائى يجب عليه أن يعمل بطريقة دقيقة فى حدود الكادر وأن يكون قادرا على أن يشعر فى هذا الحقل بكل حركة من حركاته حتى أقلها وأدقها .

أما الممثل المسرحى فلا يقع على كاهله إلا جزء صغير من هذه المتاعب ومع هذا فإن الممثل السينمائى لديه الإمكانيات التى تضمن له الظهور فى المواقف الأكثر تعبيرا ووضوحا . وفى أجمل الصور .

وأن المناظر الكبيرة تمكن الممثل السينمائى من أن يظهر للمتفرجين أدق ما فى وجهه وعينيه من تعبيرات ، فضلا عن أجزاء جسمه الأخرى وما فيها عن حياة وهذا ليس ممكنا إظهاره فى المسرح .

وأن ضرورة تحـــدث الممثل بوضوح بحيث يسمعه كل المتفرجين تخلق فيه إلقاء ونطقا خاصا . فى حين أنه ليس هناك ما يمنع الممثل السينمائى من الكلام بطريقة عادية وبسيطة وطبيعية دون أن يفكر فى عدد المتفرجين أو فى مساحة الصالة واتساعها .

وأخيرا نقول إن الممثل المسرحي لا يستطيع أن يعمل وسط أشياء حقيقية ووسط حقائق الطبيعة فلا يستطيع أن يمتطي صهوة جواد حقيقي أو أن يعدو للحاق بأحد القطارات أو أن يركب طائرة إلى غير ذلك .

ومن المعروف أن إمكانيات المونتاج في المسرح محدودة . أما في السينما فإنها واسعة النطاق إلى أبعد حد . وأن المونتاج يساعد الممثل على إظهار حياة الشخصية واضحة معبرة .

الذاكرة الحساسة :

أنكم تعلمون أن أحد الشروط الهامة التي يجب أن تتوافر في الممثل السينمائي، حتى يعمل بطريقة فنية منتجة يتمثل في أنه يجب أن تكون له ذاكرة حساسة . وإلا فإنه لن يستطيع أن يعيش في مواقف اللقطات القصيرة أثناء التمثيل .

وأن الذاكرة الحساسة لازمة أيضا لخلق الدور لأن الممثل يستخدم ذاكرته في الأحاسيس ، أي في معرفته للحياة لخلق الشخصية .

وها كم ما كتبه في هذا الصدد ستانسلافيسكي :

« لا يكفي توسيع حلقة الاهتمام والالتفات لمختلف مظاهر الحياة . ولا تكفي الملاحظة . بل يجب فهم كل مانلاحظه . إذ يجب علينا أن ننمي احساساتنا المتركزة في ذاكرتنا ، وأن نتوغل في معنى كل ما يقع حولنا .

ومن اللازم لخلق الفن وتمثيل حياة الفكر الإنساني على المسرح ألا ندرس هذه الحياة فحسب ، بل أن نقترب بطريق مباشر من كل مظاهرها ما استطعنا إلى ذلك سبيلا . إذ بدون هذا تصبح مقدرتنا الإنشائية مجدبة جرداء . وأن الإنسان الذي يلاحظ من خارج الحياة التي تحيط به ، والذي يجرب في نفسه المباهج والآلام دون أن يعرف أسبابها المعقدة ولا يدرك ما وراءها من أحداث الحياة الكبرى الفنية بالمواقف الدراماتيكية الهائلة والبطولات الكبيرة ، هذا الإنسان عاجز عن القيام بأي ابتكار أو إبداع .

إنه من الضرورى للعيش فى الفن أن نفهم معانى الحياة والظروف مهما كلفنا ذلك من ثمن ، وأن ننمى ذكاءنا وأن نكمله بما ينقصه من معلومات ومعارف . وأن نعيد النظر فى أفكارنا وآرائنا .

وإذا أراد الفنان ألا يقتل مقدرته الإنشائية لا يجب عليه أن ينظر إلى الحياة نظرة سطحية . لأن الرجل الذى ينظر إلى الحياة نظرة سطحية لا يمكن أن يكون فنانا جديرا بهذا الاسم . ولو أن معظم الممثلين — مع الأسف الشديد — يتألفون فعلا من هذا النوع من الرجال الذين يشتغلون بالتمثيل فوق خشبة المسرح .

وأنه كلما اتسعت الذاكرة الحساسة وكلما اشتملت على مادة كبيرة للابداع والخلق كلما ازداد إبداع الفنان وابتكاره . وإنى أعتقد أن هذا واضح كل الوضوح وإنى لست فى حاجة إلى إيضاحه بطريقة أخرى .

وعليكم أيها المخرجون أن تفهموا كلماتى هذه وأن تكرروها على أسماع الممثلين .

إن الذاكرة الحساسة لا غنى عنها لابداع الممثل سواء عند تحضير الدور أو عند القيام بأدائه .

ولكن كيف يمكن إذاً مساعدة الممثلين على إيجاد الإحساس اللازم أثناء البروفات والاحتفاظ به أثناء التصوير ؟ إن الجواب على ذلك يمكننا أن نجده أيضا فى ما قاله ستانسلافيسكى الذى تحدث عن العلاقة الوثيقة بين الإخراج وحالة الممثل النفسية .

يبحث الممثلون فى توجيهات المخرج عن أساس احساساتهم وكذلك يبحثون عن إيضاح الواجبات التى يجب عليهم أداؤها . ومن جهة أخرى يستفيد الإخراج نفسه من حالة الممثل النفسانية ومن طريقة أدائه للواجبات المسندة إليه .

بمثل هذه الطريقة لا تتطلب العلاقة بين ذاكرة الممثل الحساسة وبين وظيفة المخرج فى هذا الميدان أية إيضاحات أخرى .

١ — يجب عليكم أن تحددوا مميزات المنظر أثناء التجارب التى تتقدمون بها

مع الممثلين بطريقة دقيقة . وعليكم أن تبحثوا أثناء التجارب عن خير الحلول . فإذا ما وجدتموها يجب عليكم أن تحددوها وتحتفظوا بها فى مخيلتكم ، وعليكم أيضا أن تلزموا الممثلين بتذكرها والاحتفاظ بها فى ذاكرتهم بمنتهى الدقة .

٢ — حددوا (أى تذكروا بمنتهى الدقة) مع ممثليكم الحلول التى تجدونها الواحد بعد الآخر والمسألة تلو الأخرى .

٣ — حددوا (وتذكروا بمنتهى الدقة) مع ممثليكم كل حركة الواحدة بعد الأخرى من تلك الحركات التى ترتبط مع الحوار ارتباطا لا انفصام له . وكل كلمة بعد الأخرى عن الكلمات المرتبطة بالحركة ارتباطا لا انفصام له .

ويجب أن نتحدث عن هذه النقطة الثالثة على حدة .

يعتبر من الخطأ فى المسرح من وجهة النظر الانشائية تحديد الممثل لتمثيله لا من ناحية الاحساسات والتأثرات بل من ناحية الحركات أيضا . أما فى السينما فالأمر يختلف لأنه إذا كان المصورون والمخرج قد أعدوا اللقطة والميكروفون حسب تمثيل الممثل فإن أى تغيير فى الحركات أو فى كلمات الممثل أثناء التصوير يسبب ضررا كبيرا .

لهذا كان من المهم فى العمل تصوير التمثيل بطريقة تمنع كل مفاجأة أمام الكاميرا أو حدوث أى شيء لم يكن متوقعا . إذ أن أية مفاجأة أو حدوث أى تغير غير منتظر من جانب الممثل أثناء تصوير اللقطة يضطر المخرج إلى إعادة التصوير .

وفى الوقت ذاته على الممثل أن يكون قادرا على الاستفادة مما قد يحدث من مفاجآت أثناء التصوير واستغلالها بطريقة طبيعية إذ قد يكون من شأنها إعطاء حل جديد أو حركة جديدة لها أهميتها .

هذا على أن الشيء المفاجيء يبقى دائما مفاجئا ويندر أن يؤدى إلى أى نجاح فى حين أنه فى معظم الحالات يتلف اللقطة .

اعملوا أكبر عدد ممكن من التجارب .

إن أقل وقت للتجربة من الممكن تحديده بنسبة واحد إلى مائة . أى أننا إذا قمنا بتجربة أقل حركة ، يلزمنا لتجربتها مالا يقل عن مائة دقيقة من الزمن . وإذا كان العمل يجرى فى فيلم له أهمية خاصة ويعمل فيه مخرجون وممثلون من المبتدئين أو لا يزالون يدرسون فى المعاهد السينمائية ، فإن التجارب تستمر وقتا أكثر من ذلك .

وكلما زاد عدد التجارب كلما خرجنا بنتيجة أحسن . لذلك لا يجب عليكم أن تخشوا من إعادة تجربة المشهد .

وإذا كان ممثلوكم يمثلون مشهدا على الوجه الأكمل فعليكم أن تكرروا التجربة مرة أو مرتين ثم تضعون لها حدا بعد ذلك . لأن التكرار إلى مالا نهاية لما تم عمله بطريقة حسنة ليس عديم الفائدة فحسب بل أن فيه ضررا كبيرا .

متى يجب التوقف عن عمل التجارب ؟

ذلك عندما يعمل الممثلون دون الوقوع فى أى خطأ . وعندما تقتنعون أنتم والممثلون بأن ما تم تجربته خال من الأخطاء . وعندما لا تستطيعون إصلاح شىء جوهرى فى المشهد .

وإذا لم تعلموا جيدا ما تريدون الحصول عليه من ممثليكم لاتحاولوا الاستمرار فى العمل وتوقفوا فى الحال عن الاستمرار فى التجارب .

إن ممثلكم هو عامل ورياضى ومجاهد .

لقد قلنا فيما سبق أن الممثل السينمائى على خلاف الممثل المسرحى يعمل فى أغلب الأحيان بين أشياء حقيقية وفى وسط الطبيعة الحية . وفى الأفلام يجب على ممثليكم أن يعرفوا قليلا من كل شىء . وليست لدينا هنا جميع الامكانيات اللازمة لاستعراض

كل العمل الجسمانى والرياضى والعسكرى الذى يجب أن تقترحوه على ممثليكم (من الطبيعى أن يكون ذلك بمساعدة الخبراء) .

ومن المعلوم أن الممثلين السينمائيين لا يمثلون ولا يقلدون ولكنهم يعملون وهم يتجهون نحو هدف معين وطبقا لغرض معين .

تخيلوا أنه قد ظهر على شاشة السينما ممثل يقود سيارة وأن الممثل يتظاهر بأنه يقوم بالقيادة وهو يحرك عجلة القيادة بطريقة خاطئة .

هل تظنون أن المتفرج تفوته ملاحظة هذه القيادة الخاطئة ؟

إن الممثل فوق الشاشة عندما ينظر يجب أن ينظر بحق . وعندما يتكلم يجب أن يتكلم بحق . وعندما يعمل يجب أن يعمل بحق . وإذا كان يجب عليه أن يهشم الخشب يجب أن يهشمه بالفعل . وألا يتظاهر بتهشيمه فقط . ومثل هذا القول يجب تطبيقه فى حالة السباحة وركوب الخيل أو قيادة السيارات .

ومن الطبيعى أن كل الممثلين لا يستطيعون القيام بالأعمال الجسمانية الحقيقية مع التمثيل الجسمانى . وفى مثل هذه الحالات يجب استبدال الممثل بشخص آخر دو بلير (Daubleur) يحل محله ممن يستطيعون القيام بهذا العمل بطريقة صحيحة . ومثل هذا العمل من الممكن تنفيذه ولكن يجب أن يكون ذلك فى أضيق الحدود . لأن الممثل يستطيع القيام بكثير من الأعمال إذا تم تمرينه عليها من قبل . ولسنا فى حاجة لأن نبين أننا إذا ما أحللنا (دو بلير) محل الممثل ستكون النتيجة قليلة القيمة .

ولسوف تعرفون فيما بعد كيف يستطيع المونتاج تبسيط هذا العمل على ممثلكم إذ أن التصوير قد يساعده فى ذلك . ومع هذا فإنه من اللازم للممثل تمرين صحيح جيد حتى يعرف كيف يقوم بمثل هذا العمل على الشاشة بنفسه .

فعليكم أيها المخرجون وعلى مساعديكم أن تقوموا بتمرين ممثليكم تمرينا جسديا تحت إشرافكم بمساعدة الخبراء .

مناظر المجاميع هى أصعب أعمال المخرج :

تعمل تجارب مناظر المجاميع دائما فى يوم التصوير نفسه وأن إعداد هذه المناظر هو مسألة من الصعوبة بمكان ويشترك فيه جميع الفنيين .

إن حياة المجاميع الحقيقية على الشاشة تولد قبل كل شىء من اخراج جيد من جانب المخرج . فإنكم اذا ما قررتم ووضعتم الفكره العامة والحركة العامة والمناظر واللقطات الفرعية يكون عليكم تنفيذها حسب الخطة المرسومة فى جدول العمل .

إن التجارب وتصوير المجاميع تتطلب سلسلة من الاستعدادات من جانب المخرج .

وإنكم إذا ما فكرتم فى مناظر المجاميع يجب عليكم أن تتصوروا بوضوح المميزات الواجب توفرها فى الحركات العامة لهذه المجاميع .

ويمكن تصوير المجاميع فى منظر عام أو فى سلسلة من المناظر بحيث توحى حركاتها بتأثير مماثل لما يوحى بها وجه كل فرد من أفراد هذه المجاميع من تعبيرات كما يمكن أن تعمل الجماهير وتظهر كمنظر خلفى وراء الممثلين الأوائل الذين يتحركون .

وأن مميزات مناظر المجاميع لا تحدد المنظر العام فحسب ولكنها تحدد عمل المونتاج وظهور الأفراد والأبطال وغيرهم .

التجارب التمهيدية :

يجب تصوير الأفلام بسرعة وبأقل النفقات . . . ماهو الباعث على تأخير التصوير وإطالة أيام العمل والهبوط بالمستوى الفنى للفيلم وزيادة نفقات الإنتاج؟

إن السبب فى ذلك يرجع إلى أن المخرجين لا يقومون بالتجارب التمهيدية الكافية قبل ابتداء العمل . وأنكم إذا مابدأتم العمل قبل القيام بالتجارب التمهيدية

واقتصرتم على تجارب المناظر الأصلية والفرعية فى يوم التصوير فإن جزءا كبيراً من ذلك اليوم سوف تقضونه فى عمل التجارب مع الممثلين . وأثناء هذا الوقت يجب دفع نفقات وإيجار (البلاتو) وتكاليف الإضاءة وأجور العمال والكهربائيين ومختلف الفنيين . وبهذه الطريقة تطول مدة التصوير وبالتالى تنقص قيمة التجارب .

ومن المعروف أن مستوى الأفلام الفنى يهبط لأنه بدون التجارب التمهيدية لا يتم التصوير حسب النظام المعقول الموضوع للديكوباج وجدول العمل . ولكنه يتم حسب النظام الذى تفرضه مقتضيات العمل .

إن الممثل فى حاجة لفترة معينة من الزمن لكى يندمج فى الشخصية التى يقوم بأداء دورها فإذا لم تستخدموا التجارب التمهيدية فلن يستطيع الممثلون خلق الشخصيات الفنية ذات القيمة الممتازة .

ومن الضرورى أن تضمنوا للممثل الامكانيات اللازمة للقيام بعمل متواصل متدرج له زمنه . وأثناء التصوير الذى يتم بطريقة مرتجلة تفسد ذاكرة المخرج والممثلين الحساسة .

أما إذا استخدمتم التجارب التمهيدية فإنكم تسهلون على الممثلين تذكر مختلف الأحاسيس فى كل فرع من فروع المناظر .

كما أنه بدون التجارب التمهيدية لا يمكن تنفيذ ما ورد فى جدول العمل على الوجه الصحيح المرسوم . ويتخذ الفيلم صورة مخالفة ويصبح مشوها . لذلك فإنه من الواضح أن التجارب التمهيدية هى عمل لازم ومفيد للفيلم من الوجهة الفنية والوجهة الاقتصادية .

ولقد ظهرت فائدة التجارب التمهيدية لا فى العمل الفنى فحسب بل وفى الإنتاج أيضا .

ولقد استخدمت طريقة التجارب التمهيدية فى فيلم (التسلية الكبرى) على الوجه الأكمل وكان من نتيجة ذلك ظهور الفيلم بعد أربعة أشهر ونصف شهر .

شهرين للتجارب وشهرين للتصوير وخمسة عشر يوما للمونتاج وفى نفس الاستوديو كانت هناك أفلام استمر العمل فى كل منها سنة وأكثر من السنة .

إنكم معشر المخرجين ترتكبون خطأ جسيما إذا ما فكرتم فى أنكم تستطيعون عمل تجارب تمهيدية للفيلم بأجمعه . بل أن كل ما يمكن عمله هو تجربة تمثيل الممثلين الأوائل والثانويين دون مناظر المجاميع . وأن مونتاج الفيلم وتمثيل الطبيعة والأكسسوار لا يمكن أن تدخل فى نطاق التجارب التمهيدية .

فوائد التجارب التمهيدية :

إن التجارب التمهيدية من شأنها تسهيل العمل الدقيق المنظم وإظهار حياة الشخصيات بدقة بطريقة أفضل بكثير من ظهورها بعد تجارب تمت يوم التصوير نفسه .

ولذلك فإن هذه التجارب ترفع مستوى عمل المخرج والممثلين إلى أعلى درجة ، وتساعد على استكمال التفاصيل وتوضيح مقاس اللقطات وتسمح بتقدير طول مقاس الفيلم بأجمعه على وجه التقريب .

هذا فضلا عن أن هذه التجارب التمهيدية تمكن من إيجاد التعاون الانشائى بين المخرج والممثلين والمصور ومهندس الصوت ومهندس الديكور والمؤلف وغيرهم . وهذه التجارب تساعد أيضا على إيجاد وتحديد وحدة الأسلوب . كما أنها تسهل كذلك أعمال المصور السينمائى . ومن شأنها أيضا تجنيب الوقوع فى أخطاء محتملة فى اختيار الممثلين ، وتنقص عدد التعديلات التى تدخل على الفيلم أثناء العمل .

كيفية القيام بعمل التجارب التمهيدية :

للقيام بعمل التجارب التمهيدية ، من اللازم أن تتم فى صالة فسيحة (١٤ × ٣٠ مترا) يخصص ثلثا مساحة هذه الصالة أو نصفها لاستخدامها

كسرح . ويجب أن يكون لهذا المسرح ستارتان متحركتان ومتوازيتان . وأن يكون المسرح دائريا . ويجب أن يكون قطر الدائرة ستة أمتار تقريبا .

ويجب أن يكون الحائط الأمامى من لونين . أحدهما قاتم والآخر فاتح . ويجب أن يغطى الحائط الفاتح عند الضرورة بستارة غامقة وأن يكون فوق المسرح أثاث بسيط من موائد ومقاعد وأرائك وبارافان إلى غير ذلك .

ومن المرغوب فيه أن تكون هناك غرفة جانبية إلى جانب الغرفة التى تتم فيها التجارب لكى يمكن أن تنقل إليها الأثاثات التى لا تستخدم فى وقت معين على المسرح . ويجب أن يضاء بواسطة ثلاثة أو أربعة كشافات صغيرة وبعض المصابيح وهنا تعمل التجارب التمهيدية التى يمكن أن تختتم باستعراض لما يجب أن يكون عليه المشهد وهو معد للتصوير .

وإننا نذكر أن هذه التجارب لا يتكون منها تجارب الفيلم النهائية . أى أن هذه التجارب لا تعطينا صورة حقيقية لما سيكون عليه الفيلم ، وذلك لأن التجارب التمهيدية ينقصها توضيح مقاس اللقطات وكذلك المناظر الطبيعية وتفاصيل الشخصيات والأكسوار وما إلى ذلك .

هــــذا ويكاد يكون من الممكن تمثيل وتجربة جميع الحركات والمواقف التى يشتمل عليها الفيلم ما عدا مناظر المجاميع .

ولنفرض مثلا أننا نريد تقديم منظر جسر صغير موضوع فوق هاوية ، وقد وقف فوق هذا الجسر ممثلان يتصارعان .

ضعوا فوق مسرح التجارب مائدتين وجربوا هذا الصراع . فإنه بالرغم من أن مقاس المائدتين لا يتفق مع مقاس الجسر فإن الممثلين لن يجدا صعوبة أثناء التصوير فى عمل خطوتين زائدتين أو إضافة بعض الحركات الجديدة .

كذلك يمكن تجربة مناظر المجاميع أيضا ولو جزئيا ، أى تجربة التمثيل الفردى لكل شخصية من شخصيات هذه المجاميع . ومما لاشك فيه أن ركوب الخيل ، أو ركوب سيارة على مسرح التجارب ليس مسألة سهلة !

استعراضه التجارب التمهيدية :

إن تكوين المسرح بهذه الطريقة الخاصة يسمح بتمثيل المواقف التى سبقت تجربتها وها كم الحل الفنى للمسألة .

يجرى التمثيل على النصف الأول أو النصف الثانى من المسرح الدائرى . وعندما يتم التمثيل فى النصف الأول تبقى الستارة الثانية مغلقة ، ويستطيع المناعدون من خلفها نقل الأثاث وإعداد اللازم . وهكذا تتم تجربة مشهد بعد مشهد فى فترات وجيزة ، وتغلق الستارة لحظة ويعد المشهد من خلفها فيأخذ الممثلون أماكنهم وتزاح الستارة وتعد البيئة للمشهد التالى وهكذا دواليك .

وأما الأشياء التى تهمل أثناء التجارب التمهيدية كالمناظر الخارجية ومناظر المجاميع وغير ذلك . فمن الممكن للمخرج أن يوضحها للممثلين أثناء فترات الراحة بين منظر ومنظر .

ومن الخير أن يكون المسرح دائريا لإظهار التمثيل فى أنسب الأوضاع وفى الواقع أننا أثناء التجارب يمكننا أن ندور حول الممثل بآلة التصوير . وهكذا نقدم للمتفرج ممثلينا فى أحسن الأوضاع .

ويمكن استعمال المسرح الدائرى أيضا أثناء التجارب لتوضيح تنقلات الممثلين. وفضلا عن هذا فإن المخرج فى مقدوره استخدام التجارب التمهيدية لتحديد التقطيع (الديكوباج) بمنتهى الدقة قبل التصوير لا أثناءه .

ويستطيع المخرج والمصور أن يقررا أثناء التجارب أوضاع وترتيب الكادرات واللقطات بالنسبة لتصويرها وحسب نظام المونتاج . كما يمكن عمل صور بطريقة خاصة لوضعها فى اللقطات التى تحتاج إلى الخدع السينمائية .

الإمكانيات التي تقدمها التجارب التمهيدية :

من المحتمل كثيرا أنه إذا استعملت التجارب التمهيدية على نطاق واسع أن يتغير نظام إعداد التصوير . ولقد قام مؤلف هذا الكتاب بالتجربة التالية .

أولا : إنه على أساس نص الحوار والحركة Treatment يعمل تقطيع ابتدائى لا نهائى يتألف من :

(١) ملاحظة ابتدائية للمونتاج مع الملاحظات الصوتية (حسب الطريقة التى استعملت فى فيلم (الأفق) .

(٢) ملاحظات عن المواد الموضحة لأماكن تصوير الحوادث السينمائية . وعن ملابس الممثلين وعن الماكياج الذى يستعملونه وعن الشخصيات ذات الطابع الخاص ومميزاتها وغير ذلك .

وقد تم اختبار الممثلين حسب التقطيع الابتدائى للسيناريو . كما تم إعداد الملابس وبدأت التجارب .

ولقد كنا أثناء التجارب نستعمل آلة فوتوغرافية وكنا نكمل الصور الفوتوغرافية بالرسم أو نزيل الأشياء التى لا لزوم لها فى المنظر لكى نعطى فكرة واضحة دقيقة لتكوين الهيئة العامة للكادر . وكنا نرسم أيضا بأيدينا كل مالم نستطع تصويره بالفوتوغرافيا .

وعلى ضوء هذه التجارب الفوتوغرافية قمنا بعمل التقطيع النهائى. وكان دليلنا فى ذلك الصور الفوتوغرافية والرسوم .

ومن المحتمل كثيرا إن يظهر لنا فيما بعد أن من الأسهل عمل التقطيع على أساس نص الحوار والحركة ثم نعمل التجارب والاستعراض البيانى . وبهذا تتمكن هيئة إدارة الانتاج من مراقبة عمل المخرج مراقبة تامة ، كما تمكن المخرج من الاستعداد استعدادا تاما للتصوير والقيام بإخراج الفيلم فى أسرع وقت ممكن .

وبهذا أيضا يمكن الحصول على تقطيع (ديكوباج) كامل ليس فى حاجة إلى تغيير أو إضافة أثناء التصوير (الأمر الذى لم يحصل حتى الآن بتاتا) .

إن الجهاز الدائرى الذى يوضع فوق المسرح يسمح بإظهار التمثيل من الزاوية النظرية الصحيحة بالنسبة للمخرج والمصور ، وبالتالى لا يبقى غير تعيين الأبعاد والارتفاعات بالنسبة لعمل المصور وبالنسبة للكاميرا .

وإننا إذا ما أضأنا المنظر أثناء التجارب التمهيدية الإضاءة اللازمة ثم صورنا التمثيل بأجمعه ، وإذا ما لصقنا هـــذه اللقطات ببعضها أصبحت تحت يدنا مسودة للفيلم .

وعلى أساس هذه المسودة يتحتم علينا أن نصور الفيلم مرة ثانية فى البيئة الحقيقية وبالأضواء الفنية الصالحة . وتسمح لنا هذه المسودة بمراقبة تفاصيل التمثيل والمونتاج والصوت .

ولا يحتاج تصوير هذه المسودة لوقت كبير ، إذ تستغرق أسبوعين أو ثلاثة أسابيع على الأكثر . وأن استعمال هـــذه المسودة لا يسهل التصوير فحسب . ولكنه يجعل عملية المونتاج أكثر سهولة وفى أقل وقت . وليست بنا حاجة لأن نشير الى الامكانيات العظيمة التى يقدمها لنا استخدام المسودة فيما يتعلق بأحسن نوع من أنواع العمل الفنى الذى يقوم به جميع المشتركين فى الفيلم وسهولة مراقبة مديرى الإنتاج لعمل المخرج مراقبة فعالة .

ربما يخشى بعض الزملاء من استهلاك كمية كبيرة من الأفلام الخام فى هذه المسودات . ولكن ليس هناك ما يدعو الى الخوف . اذ أن كل الذى يستهلك فى ذلك يتراوح مقاسه بين ١٥٠٠ متر ٣٠٠٠ متر ، ويعوض ذلك اقتصاد كمية كبيرة من الفيلم الخام عند التصوير النهائى يغطى ثمنها ما صرف على فيلم التجربة (هذا فضلا عن أنه يمكن استخدام أفلام من الدرجة الثانية فى تصوير هذه المسودات) .

وهذه الاقتراحات المقصود بها عمل تقطيع (ديكوباج) متين صحيح وهى

اقتراحات يجب تطبيقها ، هذه الاقتراحات تسمح لمخرجينا بإخراج أفلام من الدرجة الأولى بمنتهى السرعة وبأقل النفقات .

وينفذ هذا الاقتراح فى شكل تجربة ، ومن شأنه أن يحدد طريقة خاصة فى الانتاج ، ان لم يكن الإنتاج كله فعلى الأقل فى جانب كبير فى الأفلام التى تنتج فى الوقت الحاضر بروسيا .

وأنتم يامخرجى المستقبل عليكم أن تعرفوها وتقدروها حق قدرها ، فإذا كانت اللقطات التجريبية تظهر صلاح هذه الطريقة فعليكم باتباعها وتطبيقها .

أما التمرين على هذه الطريقة على سبيل التعليم فإنه مفيد الى أبعد الحدود .

مساعد المخرج أثناء التجارب :

يجب على مساعد المخرج أن يضمن للمخرج عملا هادئا مثمرا أثناء عمل التجارب .

وعليه القيام بما يأتى :

(أ) فيما يتعلق بخطة التنظيم :

— عليه بإعداد ومراقبة مكان التجارب على سبيل الاحتياط .

— عليه أعداد ومراقبة الديكور والأكسسوار .

— عليه مراقبة دخول الممثلين الى مكان التجربة وعرض السيناريو عليهم .

— عليه التأكد من اشتراك الماكيير ومصمم الملابس وبقية الفنيين .

— عليه الإشراف على اعداد الملابس والماكياج .

— عليه تنظيم اشتراك المصور فى التجارب حسب توجيهات المخرج . وكذلك فيما يتعلق بمهندس الديكور والمؤلف .

— عليه مراقبة نقل الأكسسوار بسرعة وهدوء ، والإشراف على المسرح الدائرى .

— عليه تنظيم الصور الفوتوغرافية أثناء التجارب بمعاونة المصور حسب تعليمات المخرج (وذلك لضبط ومراقبة الاطار الشامل للمنظر) .

— عليه وضع مشروع التجارب وتنظيمها بمعاونة المخرج .

— عليه مراعاة التجارب التى تمت ، ومراقبة تنفيذ جدول العمل اليومى .

— عليه تقديم العمل اليومى للمخرج والرسوم التى وضعها مهندس الديكور الخاصة بالبيئة .

(ب) فيما يتعلق بالخطة الانشائية :

— عليه حضور جميع التجارب ومعرفة كيفية العمل مع الممثلين ومعاونة المخرج (ويبتدىء عمل مساعد المخرج ، لا بالإرشادات الانشائية بل بتنفيذ ما يطلبه منه المخرج تنفيذا دقيقا . وهذه هى أحسن طريقة للاشتراك فى العمل من الناحية الانشائية) .

— الاصغاء إلى تعليمات المصور فيما يتعلق بعمله ، وكذلك فيما يتعلق بمصمم الملابس والماكيير ، ويتبادل الرأى معهم دائما . وفى حالة عدم فهم التعليمات واختلاف أوجه النظر بينهم عليه الرجوع الى المخرج .

— تتبع عمل المخرج مع الممثلين بعناية وأعادة بحث ودراسة المشاهد معهم حسب توجيهات المخرج .

— إدارة التجارب الفردية بمفرده حسب توجيهات المخرج .

— إدارة تجارب الأدوار الثانوية بمفرده حسب تعليمات المخرج ، أو إعادة دراسة المشاهد الثانوية التى يشير اليها المخرج هذا وأن حق مساعد المخرج فى العمل بمفرده مع الممثل فى التمارين والتجارب لا يحصل عليه إلا متى قام بتنظيم التجارب على الوجه الأكمل وقدم مساعدة قيمة للمخرج وعمل بتعمق ومثابرة لزيادة ثقافته العامة والإنشائية) .

— تنفيذ اللقطات مع المصور حسب توجيهات المخرج (عندما يقوم المخرج بتجربة أحد المشاهد ، عليكم أيها المساعدون أن تبحثوا عن أحسن طريقة لعمل المونتاج ، وقارنوا بين طريقتكم وبين طريقة المخرج.

وحاولوا أن تعرفوا ماوقعتم فيه من خطأ) واذا كان لديكم متسع من الوقت اطلبوا من المخرج أن يبحث ويحلل آراءكم وطريقتكم فى المونتاج .

ان امكانيات المساعدة الانشائية التى يقدمها المساعد لاحد لها . وكل شىء يتوقف على ثقافته وعلى مقدرته على العمل وكفاءته وقدرته على فهم المخرج .

وعندما تصبحون مساعدين لا تحاولوا التحول إلى مخرجين ، ولا تتناقشوا مع المخرجين ، بل يجب عليكم أن تساعدوهم ولا شىء غير ذلك سواء من وجهة النظر التنظيمية أو الانشائية . وذلك بأن تحاولوا أن تفهموا مايريدونه .

اعملوا مع الممثلين عمليا :

إننى إذا ما وضعت كتابا ضخما ، لن أستطيع أن أعرض بما فيه الكفاية أساس العمل الذى يقوم به المخرج مع الممثلين . إذ من اللازم لذلك عمل تطبيقى واسع النطاق ومنسق أحسن تنسيق . وأنه لكى تكون عند المخرج الصناعة الفنية اللازمة لتحريك وتوجيه الممثلين ، من الواجب عليه التمرن تمرينا خاصا عدة سنوات . وهذا هو السبب فى أنكم أيها المخرجون يجب عليكم أن تتعلموا إلى جانب الإخراج فن التمثيل ، ويجب عليكم أن تعتبروا هذه المادة مادة أساسية .

إن عمل المخرج مع الممثلين يدخل فى صميم عمل الإخراج ولا يمكن تعلمه إلا على أساس دراسة التمثيل ، على ألا يكون ذلك بطريقة نظرية بل بطريقة عملية تطبيقية .

مقارنة بين

الممثل المسرحي والممثل السينمائي

الممثل بوصفه فنانا

يمكن القول بحق أن ديديروت فى كتابه (غرائب عن الممثل الكوميدى) ، كان هو أول من اهتم بفن الممثل من الناحية (الاستيتيكية) والذى أرجع مشاكل هذا الفنان إلى المبادىء العامة ، وربما كان ديديروت أول من أكد بأن التمثيل هو فن من الفنون ، وبالتالى أن الممثل فنان . وأوجد الفرق بين الفن وعلم الأخلاق وبين الفن والحياة . وأن تلك المسائل كلها قد أوضحتها الأفكار الاستيتيكية الحديثة بجلاء .

ومن الطبيعى أن ديديروت قد تأثر بالأفكار التنويرية التى دفعته إلى التناقض وإلى الأفكار الغريبة مما يدل عليه العنوان الذى خلعه على كتابه سالف الذكر .

الممثل من عصر ديديروت إلى عهد ستانسلافسكى

من الملاحظ أن كل مشاكل فن الممثل قد عرضت بوضوح وجلاء فى كتاب ديديروت ، وكانت كتابته كتابة رجل متأثر بتجارب الحياة الواقعية . وأن الآراء والمناقشات التى تتعلق بالممثل منذ عصر ديديروت حتى اليوم ، لا تخرج عن المبادىء التى وضعها . وهل يجب على الممثل أن يكون رجلا عظيم الحساسية بحيث يستطيع أن يتجسد الشخصية التى يقوم بأداء دورها وأن يعيشها وأن يشعر بهذه القوة الايحائية بمشاعر هذه الشخصية وأحاسيسها ، أو من الخير أن يقوم بالتمثيل معتمدا على ذكائه وفنه دون ما تأثر بالشخصية أو انفعال ؟

هاتان هما النقطتان البارزتان اللتان قامت حولهما منذ عصر ديديروت حتى

عهد ستانسلافيسكى نظريات ومدارس وطرق . ونشأت حولهما مناقشات ومعارك قلمية اختلفت فى شدتها وعنفها .

كان دينيس ديديروت يقول :

إننى يلزمنى فى هذا الرجل (الممثل) شخص هادىء وبارد واطلب منه بالتالى تعمقا دون أية حساسية أو انفعال .

وها هو ذا (جان مودوى دى لاريف) **Jean Mauduit de Larive** يؤكد لنا فى كتابه (آراء حول الفن المسرحى) عكس مايراه ديديروت إذ يقول ما يأتى :

« إن الفن لكى يكون تراجيديا بمعنى الكلمة يتوقف على تأثر الروح فهو موهبة من مواهب الإلهام يتطلب حساسية رقيقة . وعندما يتكلم القلب يخضع له الصدر والرأس وبقية أعضاء الجسم من أصغرها إلى أكبرها ، ولا تمده إلا بالوسائل اللازمة للتعبير . وأما إذا كان الرأس وحده هو الذى يريد أن يحل محل القلب فانه يكتمه ويكبله »

بعد ذلك ظهرت حجج جديدة ومناقشات بين جماعات المفكرين ورجال المسرح ، كان بعضهم يريد النزول من النظريات إلى الواقع ، وآخرون يريدون الصعود من الواقع إلى النظريات. وكان بعضهم يؤيد أفكار ديديروت والآخرون يؤيدون آراء جان مودوى دى لاريف .

وهذا النقاش مستمر حتى اليوم وحتى شمل فن الممثل السينمائى .

الصناعة الفنية والارتجال

إن وجهتى النظر الأساسيتين المتعارضتين يعيبهما أنهما عسيرتا الفهم . ومن هنا يأتى كل لبس . ومن المؤكد أننا إذا أردنا أن نكون صريحين يجب أن نكون أقرب إلى آراء ديديروت منا إلى آراء دى لاريف ، والسبب فى ذلك واضح كل الوضوح ، إذ أن ديديروت يعتمد على أفكار استيتيكية بينما لاريف يعتمد على طريقة سيكولوجية .

فأولهما يعتمد على الصناعة الفنية . ومن الممكن أن تكون هناك مدرسة يمكن أن يتم فيها تعليم هذه الصناعة . فى حين أن الثانى يعتمد على التطبيق العملى وعلى الارتجال .

وأن ستانسلافيسكى نفسه ، الذى يعتبر آخر من تكلم فى هذه الرومانتيكية السيكولوجية ، لم يستطع هو أيضا أن يوجد طريقة واضحة عبقرية إيحائية ، إذ يبدا سطحيا ومتناقضا مع نفسه وهو يعرض نظرياته ، وعلى الأخص عندما يقدم ملاحظاته الدقيقة للممثلين فى شىء كثير من المبالغة .

إن هذه الصناعة الفنية الداخلية التى يتحدث ستانسلافيسكى عنها والتى يجب أن تجعل الممثل يشعر فى نفسه بالإحساسات بحيث يندمج فى الشخصية ويعيش فى مشاعرها ، هذه الصناعة يحيط بها الغموض . كما أنها غير صحيحة . ولذلك فانها ليست صناعة فنية .

وأنه بالرغم من أن « العاطفيين » — إذا كان هناك بد من أن نطلق عليهم هذا الإسم ، من عهد لاريف إلى ستانسلافيسكى — يؤكدون ضرورة إحلال العاطفة ويفضلونها على الصناعة الفنية الجامدة .

هكذا نجد أنفسنا إزاء مسألة ليست باليسيرة تثير مشاكل أشد صعوبة نرى من اللازم الإشارة إليها باختصار .

موضع الفن

إننا لكى نستطيع حل هذه المسألة المعقدة التى تبدو لأول مرة كثيرة التعقيد يجب الرجوع إلى فكرة أساسية تحليلية هى أن نعتبر الفن بمقتضاها شيئا ساميا مقدسا لاشأن له بالفكر والأخلاق وأشكال الفكر الأخرى .

وكل هذه الأشياء التى ذكرت فى مختلف هذه الكلمات لاتؤدى إلى أى تفسير أو بالأحرى تقول أن الفن هو لغز من الألغاز . ولذلك كان لا يمكن تفسيره .

أما إذا أخذنا بالرأى القائل بأن الفكر الإنسانى هو وحدة متكاملة . وأن الإنسان يبدو فى كل حركة من حركاته ، فإنه يجب ألا يعتمد الفن على فكرة غير

قابلة للفهم وليس لها ما يبررها . ولكن يجب أن يعتمد على جوهر داخلى عميق . ولكن ما عسى أن يكون ذلك الجوهر الذى يجعل من صحيفة من الصحف عملا أدبيا بله حقيقة واقعة؟ إنه ليس فى اعتبار الفكر والفن كل منهما عمل منفصل عن الآخر ، بل فى اعتبار أن العاطفة تعيش فى هذا الجوهر . وهذا معناه أنه لا يوجد فن حيث لا يوجد فكر . وأن كل قطعة فنية هى عمل فكرى وأن العاطفة لا يمكن أن توضح بطريقة فنية إلا بواسطة الفكر . وهذه العاطفة لا يمكن فهمها بمفهومها السيكولوجى ، بل فى معناها النظرى أى كتلك القاعدة الأساسية القائلة منذ بداية الحياة نفسها بأنه إذا لم يكن هناك خالق فليس هناك مخلوق .

لذلك كان الفنان بأعماله الفنية لا يميل إلى التأليف . ومن ثم إلى الفلسفة ، بل إلى توضيح ابتكاراته . ومما لا شك فيه أنه كما لا يمكن وجود مخلوق منفصل عن خالقه وبالعكس ، فهكذا الحال فى كل عمل فنى بمعنى الكلمة . إذ توجد فيه فلسفة كما توجد فى كل فلسفة اهتزازاتها واختلاجاتها الفنية . وأن ما يميز الفن عن الفلسفة كما قلنا هو سيطرة الإحساس .

لهذا كان الإحساس كما قلنا من قبل هو أحد الأسس التى يقوم عليها الابتكار الإنشائى .

فن الممثل

إننا إذا ما ابتدأنا بمثل هذه الفكرة عن الفن لن يكون من الصعب علينا أن نوجد تعريفا عن فكرة فن الممثل . . ذلك الممثل الذى شأنه شأن بقية الفنانين ليس أمامه طريق آخر غير الفكر للتعبير عن عالمه وعن عمله . وهذا يعنى أن الممثل يجب أن يكون كل شىء وفوق كل شىء رجلا عبقريا قادرا على الملاحظة والتحليل والاختيار لكى يستطيع التمثيل على أحسن وجه وبحكمة وتعقل .

وأن الممثل الذى أوتى حساسية دقيقة ، بل غاية فى الدقة والذى يذرف الدموع الحقيقية وهو فوق خشبة المسرح ، أو الذى يجب أن تحمله عربة الإسعاف إلى منزله بعد الانتهاء من التمثيل . . إن مثل هذا الممثل لا يمكن أن يكون فنانا . بل ليس إلا رجلا مصابا بمرض عصبى ، يستطيع فى بعض الأحيان أن يقدم للجمهور شيئا مؤثرا ولكنه لن يستطيع أبدا أن يقدم عملا فنيا خالدا على الدوام .

وأن العبقرية والدراسة والبحث والاستعداد والثقافة هى الأسس التى يعتمد عليها عمل الشاعر والممثل على السواء. وكما أن الشعراء الضعفاء هم الذين يكتبون وقلوبهم فى أيديهم ويخلطون مشاعرهم الخاصة بالفن ، ويدمجون الإحساسات التى يشعرون بها نفسيا بالتأثرات الفنية فكذلك الحال بالنسبة للممثلين الضعفاء فانهم هم الذين يعيشون فى الشخصية والذين يمثلون بهذه الطريقة أى أنهم يخفون الشخصية التى هى ابتكار فنى ويحولونها فى شخصيتهم وفى شعورهم ويجعلونها تبكى أو تضحك أو تبتسم أو تتألم معهم .

الفن والشعور

إن أحد الأخطاء الجسيمة التى يقع الممثلون فيها كثيرا عندما يشتغلون بالتمثيل هو أنهم يخلطون الشعور المفهوم نظريا بالمشاعر النفسانية الخاصة . ولذلك فان شخصية الممثل الفنية ليس لها دخل بأخلاقه وحساسيته الفعلية ، فقد يكون هناك أب من أسوأ الآباء فى حياته الخاصة ، ولكنه يستطيع أن يمثل على المسرح أو فى الفيلم بطريقة فذة دور الأب المثالى . ولكننا رغما من ذلك لا يمكننا أن نقول أن الفن هو شىء عقلى بحت مجرد من أية مبادىء أخلاقية .

وهذه هى أيضا ثمرة مزيفة نتجت عن تمييز زائف ، فقد أريد فصل الوسيط (أى الفكر) عن الشعور . ولكن القيمة هى فى الوحدة أى الفكر . إذ أنه لا يوجد شعور دون فكر . وبدون فكر لا يوجد شعور . وهذا معناه أن الممثل وحده يجب أن يكون لديه احساس لكى يقدم فنه بكلمات مفصلة . وأن يعبر من خلال الفن عن عمله الصادق العميق .

بكل المشاعر

ان مشاعر الممثل الشخصية لا دخل لها فى التمثيل . هذا هو مغزى الفن العميق الذى يختلف كل الاختلاف مع مبادىء علماء علم الأخلاق . وهذا هو الشعور الذى يعتبر أساس التخيل الذى هو التعبير عما يفعله الإنسان .

ويمكننا أن نلاحظ فى هذا الشأن أن هناك عبارة شعبية تعبر أصدق تعبير عن قيمة الشعور اذا ما فهم جيدا على هذا الوجه . فقط حدث لنا أن سمعنا جميعا من يقول .. أن ممثلا ما قد قام بالتمثيل (بكل مشاعره) وأن عبارة (بكل مشاعره) هذه لن تكون لها أية قيمة اذا لم يقصد بها الإشارة الى ذلك الشعور العميق المستقر فى أعماق البشر ، ذلك لأن علماء النفس قد أظهروا لنا من الناحية العملية

أن المشاعر لا يمكن تعبئتها كلها مرة واحدة . ولذلك لا يستطيع الممثل أن يقوم بالتمثيل (بكل مشاعره)

واذا كان الممثل قد شعر فعلا بأحاسيس الشخصية التي يقوم بأداء دورها فإنه سينتهى به الأمر بالتعبير عن شعوره النفسى الخاص . الأمر الذى يختلف كل الاختلاف مع التمثيل وبالتالى ينتهى كل ابداعه وعمله الفنى ، اذ أن الشخصية الفنية التى يقوم الممثل بأداء دورها تظهر فى شكله البشرى .

الفن واللغة

من هذه الأفكار وصلت الحال الى افساد العمل الفنى وبالتالى الى الأوضاع التمثيلية الضئيلة . ونجد مثلا لذلك فى شخصية الممثل (الامانو موريللى) Alamano Morelli اذ رأى أن فى الإمكان ايجاد لغة فنية عالمية للممثل تصلح للجميع . وهذا عيب يرجع الى الآراء الفكرية والتنورية التى سادت فى القرن الثامن عشر والتى يمكننا أن نجدها فى آراء ديديروت عندما كان يرى أنه من المستطاع أن نبنى كل شيء على العقل وحده . كما لو كانت اللغة ليست عملا قائما بذاته وكما لو كانت للكلمات قيمتها فى حد ذاتها وليست قيمتها على لسان من ينطق بها . وما يسرى على اللغة يسرى أيضا على عمل الممثل بالنسبة لملامحه وفيما يتعلق بحركاته التى لا يمكنها أن تفسر شيئا على طريقة القاموس ولكن لها قيمتها حسب الشخص الذى يؤديها .

الطبيعة والسيكولوجية

وهنا تلعب فكرة الإحساس دورها . تلك الفكرة التى ناقشناها ، أى العمل الذى يبدو من خلال لغة الحركات والملامح ومن خلال لغة النبرات والنغمات فى بعض الأحيان حسب الطريقة والصناعة الفنية اللتين يستخدمهما كل ممثل ، واللتين تفرضان عليه معرفة هذه الوسائل التعبيرية وقيمتها .

وإن من يطلقون على أنفسهم اسم (المدرسة الطبيعية والنفسانية — أى مدرسة العاطفيين) قد أخطأوا كثيرا نظرا لعدم اتباعهم هذه الآراء .

ومن هنا نشأ الالتباس وقل شأن الممثل ووصل به الأمر إلى أن أصبح شخصا عاديا . وقد بدا لهؤلاء أن الممثل كلما اقترب من الحياة العامة كلما زادت

مهارته فى التأثير على الجماهير . وبذلك فقد المسرح كل قوة تأثيرية وأهمية ، لأن المؤلفين والممثلين قد نسوا قيمة المسرح الفنية .

وهكذا بدأوا بالقول بأن الممثل يجب عليه أن يعيش دوره وخلطوا بين هذا وبين التمثيل ، حتى أن روائع المسرح الكلاسيكى والقديم لم يبق لها وجود . ولم يكن من الممكن حدوث ما وقع لاسكندر دى فيرى **Alessandro Di Fere** عندما قام (تيودور) **Theodore** الذى كان يعيش فى القرن الرابع عشر بتمثيل دوره على الوجه الأكمل فقد تأثر اسكندر دى فيرى من تلك الآلام المصطنعة التى أبداها الممثل بمهارة فانسحب من دار التمثيل والدموع تنهمر من عينيه لأنه خجل من أن يراه أحد باكيا على هذه الصورة . وقد كان لا يتأثر أى تأثير بآلام رعاياه الحقيقية . وهنا يتمثل الفن الحقيقى أى أعجوبة الفن . وهذا معناه أن الأغريقى (تيودور) قد أفهم الدكتاتور الظالم اسكندر دى فيرى بتمثيله مالم يستطع هذا الدكتاتور أن يفهمه من الحياة الفعلية . وإذا كان الممثل تيودور قد نقل الحقيقة نقلا طبيعيا لما تأثر اسكندر دى فيرى أى تأثير . ولكنه تأثر لأن الممثل قام بتمثيل الحقيقة وأعاد خلقها فى أسلوب فنى . وبذلك كان الممثل ممثلا لا ناقلا . وأن هذا الممثل قد شعر بدوره ولم يشعر بمشاعر الشخصية التى قام بتمثيل دورها وعلى أساس مثل هذا الإحساس يقوم الإبداع والتخيل الرفيع . وفضلا عن هذا فإننا فيما يتعلق بالشخصية تخيل القارىء إلى ما كتبه (دى سانكتيس) **De Sanctis** فى كتابه المعنون (حول المهرج) أو (تريبوليت) **Tribulet** حيث نلاحظ بوضوح كيف أن الشىء الجوهرى فى الشخصية هو طابعها ومميزاتها وليس مشاعرها وأحاسيسها ، ويبدو لنا أن رأى دى سانكتيس هذا رأى قاطع دامغ .

الممثل المسرحى والممثل السينمائى :

أن أول وأهم فرق بين عمل الممثل المسرحى وعمل الممثل السينمائى يرجع إلى الاعتبارات التالية :

يجد الممثل المسرحى أمامه مسرحية فنيـــة كاملة وتامة من جميع الوجوه . وفى الواقع أننا نجد أن شخصيات تراجيديات (اشيل) و (سوفوكل) أو شخصيات درامات (شكسبير) تعيش بنفسها كاملة حتى خارج المسرح . أى وهى بمعزل عن

التمثيل الذي يقوم به الممثلون . وأن هذا التمثيل هو عمل فنى جديد يضاف الى العمل الفنى الأول . ولكنه ليس ضروريا ، اذ أن العمل الفنى الأول قد بلغ حد الكمال . لذلك كان الممثل المسرحى يعتبر بحق مفسرا أو مترجما للمؤلف . ويمكن مقارنتـه ـ من ناحية معينة ـ بعازف البيان الذى يعزف قطعة من قطع الموسيقار (باخ) Bach فإن معزوفة الموسيقار العظيم باخ تعيش بنفسها حية والعازف ماهو الا مترجم لها يقوم بالترجمة والنقل بين الموسيقار العظيم والجمهور. أى أن العازف يجعل فن باخ يتوغل فى شخصه ويعرضه على الجمهور . ولاتختلف عن ذلك حالة الممثل المسرحى . فإن (هاملت) هو هاملت . وكل واحد منا يعرف القراءة يجد أمامه صورة هذه الشخصية فى كامل هيئتها عند قراءة هذه القصة والممثل يتدخل فعلا بين شكسبير وبيننا ويجعلنا نرى الشخصية كما يفهمها هو عند قراءته لشكسبير . لذلك يعتبر الممثل مترجما أو بالأحرى أنه كما لاحظ ذلك أخيرا الفيلسوف الإيطالى الكبير (بنيديتو كرتشى) B. Croce مترجم لا أكثر . وأن عمل الممثل هو عمل خلاق قائم بذاته . ولكن قوته وعظمته تتمثل فى عمق تمثيله الشخصى أى فى المقدرة على الوصول من خلال ترجمته وعبقريته الفنية إلى صميم فن شكسبير ، أى التوغل فى جوهر الشخصية والعثور على المعنى والقيمة التى أرادها شكسبير .

وليت شعرى كيف يمكن أن يتم عمل الممثل المسرحى أن لم يكن ذلك من خلال قراءته لمسرحية شكسبير وتحليل حوار الشخصية التى يقوم بأداء دورها .

هذه هى المسألة . . أن الممثل يرى من الحوار الحالة النفسية للشخصية وأفكارها وأغراضها ويؤديها بنبراته ونغماته وحركاته .

أن أهم شىء فى الدراما أو الكوميديا عند تمثيلها فوق المسرح هو الحوار . وليس للناظر وحركات الشخصيات قيمة أكثر من قيمتها التى تظهر من النص المكتوب .

الحبكة المسرحية والحبكة السينمائية .

أن الحبكة المسرحية تختلف كل الاختلاف عن الحبكة السينمائية . وفضلا عن ذلك فإن الممثل المسرحى يقوم بالتمثيل فوق خشبة المسرح — بين جدران من الورق أو الورق المقوى أو المخمل ، ولا يختلف الأمر إذا كانت جدران المسرح من الحجارة — على مسافة معينة من الجمهور المتفرج الموجود بالصالة . وهذه

الضرورة الفنية تجعل الممثل المسرحي يضغط على نغمات صوته ويبالغ فى حركاته ويعبر بجسده أكثر مما يعبر بملامح وجهه . وعندما أهملت هذه القواعد نبت التمثيل الطبيعي ونبتت معه الكوميديا الشعبية وتساوى التمثيل وانتقل من الحلقات إلى الصالونات . وهكذا بدأ ما يسمونه بأزمة المسرح .

أن المسرح هو أيضا نوع من الشعر ، وبوصفه كذلك كانت له أساليب تختلف مع الواقع . ولذلك وجب على الممثلين أن يراعوا هذه الأساليب . ويمكن القول من هذه الناحية أن آخر عمل مسرحي كبير جرى تمثيله فى إيطاليا كان مسرحية (ابنة يوريو) **La figlia di Jerio** التى كتبها لويجي بيرانديللو ، والتى حاول فيها أن يحدد هذه القواعد والأساليب التى أهملها المسرح الشعبي . ولم يتأخر بيرانديللو عن أن يختار فى مسرحيته هذه ابطاله من بين الأسر البورجوازية كما فعل ذلك أيضا فى مسرحيته المعروفة باسم (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) **Sei Pers naggi in Cerca d'Aoutore** .

صناعة السينما وصناعة المسرح صناعتان مختلفتان .

أن الممثل المسرحي مثل الممثل السينمائى يجب أن يكون سيدا لصناعته الفنية وعارفا بأسرارها . ويجب عليه أن ينطبق مع شخصية الدراما التى يقوم بأداء دورها دون أن يضع نفسه محلها . أى أنه يجب عليه أن يقوم بالتمثيل بعقله الواعى ولا يمثل وقلبه فى يده . ولكن صناعته الفنية تختلف كل الاختلاف عن صناعة الممثل السينمائى الفنية . فإن الأشياء التى يقولها هى شعر ، ويجب أن تبدو نبراته ونغماته فى هذا القالب الشعرى الخيالى . ويجب أن تنطبق حركاته مع هذه النبرات والنغمات كما أن حياة الشخصيات على المسرح لا يجب أن تكون هى حياته فى الطبيعة ، بل يجب أن تنطبق مع الحياة الشعرية التى خلقها وابتكرها المؤلف فى مسرحيته .

وأن ممثلا يقوم بدور هاملت ويعصر أنفه بينما يقوم بالإلقاء ربما كان عمله هذا لاغبار عليه من الناحية الطبيعية ، ولكن هذا العمل يعتبر من الناحية الفنية خطأ فاحشا . وبالجملة فإن تمثيل الممثل واخراج الدراما يجب أن يكون من شأنهما خدمة الدراما نفسها . وذلك لأن العرض المسرحي بكل ما فيه مما يراه الجمهور يجب أن يرمى إلى هذا الهدف . والويل كل الويل إذا كان ذلك الإخراج أو ذلك الممثل قد تسببا بمجهوداتهما المعقده فى إضاعة معنى الحوار وقيمته .

الطبيعة فى معناها السلبى :

عندما قامت حملة قلبية عنيفة منذ قرنين مضيا على التمثيل المتكلف الذى كانت قد ابتكرته مدرسة الكوميدى فرانسيز ، لم يكن القصد منها أن يكون المسرحى طبيعيا فى تمثيله ويتكلم بارتجال ، أى أن يتكلم بالطريقة التى يتكلم بها فى الحياة العادية . ولكن كان يراد منها القول بأن الممثل لا يجب أن يحجب بشخصيته الشخصية التى يقوم بأداء دورها . ويكفى لتكوين رأى عن ذلك أن تتأمل ما كتبه ديد يروت فى كتابه (غرائب حول الممثل الكوميدى) بمناسبة الاختلاف بين شخصية الممثل الخاصة والشخصية التى يقدمها . وكذلك فيما يختص بممثلى الكوميدى فرانسيز ، يجب أن نلاحظ أنهم كانوا يغطون بشخصيتهم الفنية الزائفة شخصية المسرحية . إذ أنهم كانوا يقومون بدور فنى زائف يختلف عن الدور الذى كتبه المؤلف . ولهذا السبب كان تمثيلهم زائفا . لذلك يبدو واضحا أن مشكلة الممثل المسرحى هى أنه يجب أن ينطبق فى كل مرة مع الشخصية التى يقوم بأداء دورها بطريقة مدهشة دون مبالغة وعلى كل حال دون أن يخلط بين شخصيته (احساساته وعواطفه وغيرها) مع الشخصية التى يقوم بأداء دورها . وأن الإنطباق مع الشخصية يكون بالتعبير بالوسائل التى فى متناول يده أى بصوته وحركاته . هذا مع مراعاة ضرورات الحوار الفنية أى ضرورة الكلام بحيث يكون الممثل مسموعا ومرئيا من الجميع أى أن يكون مرئيا بحيث يصبح مسموعا على أحسن الوجوه من الجميع .

ولقد قال أحد المخرجين السينمائيين ما نصه .

يجب على الممثل المسرحى أن يغمغم ويهمس بصوت عال .

وإننا لتقدير هذه الاعتبارات يكفينا أن نفكر فى أنه بينما يقوم حوار على خشبة المسرح بين اثنين من الممثلين يجب على الممثلين الآخرين الموجودين على المسرح فى تلك اللحظة أن يقللوا من حركتهم ويقصروا تمثيلهم إلى أقل حد بحيث لا يزعجون الجمهور الذى يتتبع الحوار الذى هو أساس التمثيل فى ذلك الموقف . حتى ولو كان توقف الممثلين الآخرين عن الحركة يبدو من الوجهة الطبيعية زائفا وغير منطقى .

فى الأفلام يبدع الممثل :

إذا ما انتقلنا الآن للبحث فى صناعة الممثل السينمائى الفنية ، لكى تبين الفرق بينها و بين صناعة الممثل المسرحى الفنية ، يجب أن نلاحظ قبل كل شىء إن الممثل السينمائى ليس فى متناول يده قطعة فنية كاملة . ومن ثم ليست لديه شخصية واضحة تمام الوضوح يقوم بأداء دورها .

إن السيناريو ليس هو الفيلم كما رأينا ذلك من قبل . إذ يشتمل السيناريو على إشارات فنية فيما يختص باللقطات وتصويرها . ويمكن أن يقال بوجه خاص إن الشخصيات ووظيفتها فى الفيلم تبدو من خلال التتابع **(Treatment)** الذى يضع المخرج على أساسه التقطيع (الديكوباج) . على أن هذا التتابع ليس قصة أورواية ، إذ أنه يبقى هو أيضا فى دور التحضير ، وعلى أساسه يظهر العمل النهائى للفيلم .

لذلك فإن الممثل السينمائى يعمل فى مرحلة انشائية من مراحل العمل ، كما أنه على أساس السيناريو وتحت إشراف المخرج يعاون على خلق الشخصية . ولهذا كان الممثل شريكا فى خلق الفيلم ، وبهذا الوصف يتعاون مع المخرج تعاونا أشبه بتعاون مهندس الديكور أو تعاون المصور ، ومع من يعاونون فى الجانب الأول من العمل مع المخرج .

هذا وأن الشخصية تظهر بفضل خالقيها ومبتكريها . وبينما يقوم الممثلون المسرحيون بالتمثيل يبقى العمل المسرحى كما كان دون تغيير .

أما الفيلم الذى يعمل فيه ممثلون مختلفون فإنه يتغير ويصبح شيئا آخر . أى أن المسرحية إذا ما قام بتمثيلها ممثلون معينون لا تتغير إذا ما قام بتمثيلها غيرهم . أما الفيلم فإنه يتغير بتغير الممثلين .

ويكفى أن نذكر فيلم (المرحوم ماتيا پاسكال) الذى قام بإخراجه مرة المخرج (ليربييه) **L'Herlier** ومرة أخرى اخرجه المخرج المسرحى (شينال) **chenal** إذ نجد بينهما نفس الفارق بين المخرج السينمائى والمخرج المسرحى . كما نجد أيضا هنا الفرق بين مترجم ومنشىء .

هذه هى النقطة الأساسية من نقط الخلاف بين الصناعتين الفنيتين ، إذ ان الممثل السينمائى يتمتع بحرية لا يتمتع بها الممثل المسرحى ولا يجب أن يتمتع بها . وإن التمتع بحرية أكبر فى هذه الحالة معناه الخضوع لنظام فنى أكثر ، أى أن نجد

الممثل فى نفسه تلك القواعد وتلك الحدود التى رسمتها المسرحية للممثل المسرحى وقررتها مقدما . وليس هناك أكثر من ذلك . فإن السينما رغما من وجود الصوت بقيت عملا يعتمد على الرؤية . أما فى المسرح فإن الجانب المرئى يجب أن يستخدم لتوضيح سماع الحوار . وكما أن الجانب الناطق فى السينما يستخدم لإيضاح رؤية التمثيل .

التمثيل السينمائى :

إن المقدرة على الرؤية فى السينما هى مقدرة آلة التصوير على الرؤية ، أى مقدرة عين واعية تستطيع أن تكشف الحركات التى لا يمكن إدراكها ، ويكفى أن نفكر فيما كتبه باحث كبير فى الشئون السينمائية وهو (بيلا بالازس) حول المنظر الكبير Close Up .

يعتقد البسطاء أن التمثيل السينمائى هو صورة مبسطة من التمثيل المسرحى . ولكننا نعرف مما سبق أن قلناه أن تبسيط التمثيل المسرحى معناه الغاؤه وسحقه . وبذلك لن يكون هنا أى تمثيل حتى التمثيل السينمائى . ومما هو معلوم أن صناعة الممثل السينمائى الفنية تختلف عن صناعة الممثل المسرحى كما تختلف اللغة التى يستعملها أحدهما عن لغة الآخر . لأن التمثيل السينمائى يعتمد على لغة الملامح (عند هذه النقطة يحسن أن نفتح قوسا . . لكى نلاحظ أننا عندما نتكلم عن الممثلين المسرحيين والممثلين السينمائيين فى كتاب مثل هذا الكتاب إنما نشير إلى كبار الممثلين ، لا إلى الممثلين ، المتوسطين أو بالأحرى إلى الممثلين الفاشلين . إذ من المعلوم أن الفنان المسرحى المتوسط هو أحسن من ممثل سينمائى فاشل . ولكن هذه ليست حجة مهمة . فإننا إذا تكلمنا عن الأفلام فإننا لا نشير إلى الفيلم المتوسط لكن إلى الفيلم المثالى) .

لا تنتهى عن هذا الحد الفوارق بين صناعة الممثل السينمائى الفنية وصناعة الممثل المسرحى . فإن كل من عمل فى السينما جدياً وليس سطحيا يعرف ما معنى العمل فى الاستوديو تحت الكشافات الضوئية على بعد عشر خطوات من الكاميرا بحركات مفروضة وتمثيل إجبارى .

مراقبة الممثل السينمائى لنفسه :

إن الضروريات الفنية تفرض على الممثل السينمائى كثيرا من هذه القيود التى إن لم يكن الممثل مسيطرا على فنه يصبح عاجزا عن أداء مايجب عليه أداؤه . ولا يكفى هذا فإن وجود المخرج وتدخله خطوة لخطوة ، وحاجات العمل نفسها . كل

ذلك يفرض على الممثل السينمائى ضرورة إعادة التمثيل عشر مرات أو عشرين مرة أحيانا لكى يصل إلى مستوى أرفع . وهذا معناه إلى حد ما إن الممثل المسرحى قد يستطيع أن يستفيد من الحماسة ومن الإيحاء أثناء التمثيل . ويجب على الممثل السينمائى أن يراقب تمثيله مراقبة تامة ودقيقة طوال مدة التمثيل لأن أقل تغيير قد يضر بتمثيله .

ولكن ليس هذا كل شىء ، فإنه يوجد عند الممثل المسرحى الأساس المتين فى الشخصية التى يقوم بأداء دورها . كما يجد المعاون الدائم له فى الحوار الذى يقدم له سلوك الشخصية نفسها . أما الممثل السينمائى فإنه يجب أن يكون قد خلق الشخصية فى خياله وأن يكون على اتفاق مع المخرج على وظيفة هذه الشخصية . ولذلك يجب أن يكون مسيطراً كل السيطرة على نفسه حتى يصبح قادراً على تمثيل كل مواقف هذه الشخصية . ولو أن التمثيل فى السينما يسير دون أى تتابع منطقى حسب سياق الموضوع . ولما كان تمثيل الممثل السينمائى فى الفيلم لا يتم فى ثلاث ساعات ، فإنه قد يستأنف بعد عشرة أيام عملا يتناسق مع عمله قبل عشرة أيام سابقة . ولذلك يجب عليه أن يراعى دائما أن يكون فى المستوى الفنى نفسه بحكمة و بتعقل أكثر مما يجب أن يكون عليه الممثل المسرحى .

العلاقة الوثيقة بين الفيلم والممثل :

إن الممثل السينمائى الحساس المتغير الذى يدع نفسه تحت رحمة حالته النفسية هو الممثل السينمائى الذى يستحيل العمل معه . أعنى أن الممثل المسرحى قد يبدو أيضا متوسطا لأن هناك المسرحية الكاملة التى يقـــدرها المتفرج . أما الممثل السينمائى فلا يمكن أن يكون متوسطا أبدا ، لأن معنى أن يكون متوسطا هو سقوط الفيلم . وفى الواقع أنه لا يتلف تمثيل الفيلم فحسب بل يتلف موضوع الفيلم نفسه.

عودوا بالذاكرة إلى فيلم (الوهم الكبير) Le Grande Illusion ،
وتصوروا أنه قام بالتمثيل فيه ثلاثة من الممثلين المتوسطين بدلا من (ايريك فون ستروهايم Erick Vone Stroheim و (ديتا بارلو) Dita Parlo و (جان جابان) Jean gaban فان هذا الفيلم يصبح بلا شك غير محتمل ولا بد أن يفشل[1] .

(١) جرت العادة فى الوقت الحاضر فى الفيلم الايطالى أن يقـوم بالتمثيل فيه أشخاص من غير الممثلين المهنيين (من الشارع) وترجع هـذه العادة إلى قلة عدد الممثلين أو بالأحرى لأن كثيرين من الممثلين ، بل أغلبهم ليسوا ممتازين . وأن الحياة الحاضرة وميل الجيـل الجديد يتطلب ممثلين أفذاذا . وفى حالة عدم وجـود هؤلاء الافذاذ يجب أن يحـل محلهم أشخـاص تنطبق اوصافهم على الاقل مع اوصـاف الشخصية التى رسمها المؤلف ولو من الناحية الجسدية وهذا يعتبر علاجا فى أكثر الحالات .

هذا وتشتمل صناعة الممثل السينمائى الفنية من باب أصلى على الملامح بوصفها تعبيرا عن الحالة النفسية والعقلية . ولذلك فإن كل حركة يجب ألا تكون مبهمة ولكن يجب أن تكون دقيقة محددة وأن تكون أقرب ما تكون إلى الكلمة فى العمل الأدبى . وهذه هى لغة الممثل السينمائى فإن حركاته حسب الأحوال وحسب الظروف يجب أن تكون نغمة تقرب من النغمة الطبيعية . ولذلك فإنه من الخطأ الاعتقاد بأن الفرق يتمثل فى أن الممثل المسرحى يمكن أن يكون اصطناعيا فى حين أن الممثل السينمائى يجب أن يكون طبيعيا . بل يجب أن يكون الاثنان طبيعيين. ولو أنهما يؤديان عملين مختلفين . ولكن لايجب أن ينقل أحدهما الطبيعة. ولكن يمكننا أن نقول ما قاله (رازى) Rari من أنه من الممكن إدماج الطبيعة فى الفن . ولكن الممثل السينمائى بوجه خاص يجب أن يعرف كيف يختار حركاته أكثر مما يعمل الممثل المسرحى . وأن تكون حركاته متجاوبة مع الشخصية ومع مختلف ظروفها ومواقفها وذلك باستعمال كل ما يزيد فى التأثير والإيضاح.

إن الكلمة يجب أن تصحب الحركة وذلك لأن الكلمة لاتعبر وحدها . ولهذا السبب يجب أن يتم التمثيل من ناحية الإلقاء بنغمة أقل من النغمة الطبيعية حتى لاتزعج ولا تؤثر على الجانب المرئى.

إن الممثل المسرحى الذى وهو أمام جثة أمه يكرر كلمة يا أماه مرتين أو ثلاث مرات ، إنما يعطى قبل كل شىء معنى الألم الذى يشعر به من خلال نغمة الكلمة . أما الممثل السينمائى فإنه يعبر عن المعنى قبل كل شىء بوجهه الذى يبدو فى المنظر الكبير ولذلك كان من الواجب أن تكون نغمة الكلمة مختلفة فى السينما أو تكاد لا تكون مسموعة .

النغمة الخاصة

هذا هو السبب فى أن كثيرين من الممثلين المسرحيين أو الممثلين السينمائيين الفاشلين عندما يقومون بالتمثيل فى الأفلام يمثلون على طريقة التمثيل المسرحى ويخرجون بتلك النغمة التى يعبرون عنها بنغمة (البرينياو) Il Brinignao ولكن الشىء الذى يخرج عن حدود هذه النغمة فى المسرح ولا يعتبر من هذه

النغمة يعتبر فى السينما منها . وهذا ليس معناه القـــول بأن الممثلين المسرحيين لا يستطيعون التمثيل فى السينما . بل أنهم يستطيعون ذلك بدون شك . على شريطة أن تكون لديهم معرفة كاملة بصناعة السينما الفنية التى تختلف عن صنـاعة التمثيل المسرحى وأن كون عدد كبير من الممثلين السينمائيين قد جاءوا من المسرح لا يدل على شىء ، وإنما يثبت أن السينما فى حاجة إلى ممثلين ، أى إلى شخصيات فنية وفى هذا المعنى ليس هناك تمييز بين الممثل السينمائى والممثل المسرحى . وذلك أشبه ما يكون بالرسام الذى يرسم بألوان الزيت أو بالألوان المائية ، فاذا عرف الصناعتين أصبح رساما .

حاجات الممثل السينمائى التصويرية :

إن عدم اعتبار الفيلم دراما تمثل معتمدة على الرؤية يفسد فكرة التمثيل السينمائى . وأن ظهور الفيلم الناطق الذى أعطى الصوت للصور التى تبدو على الشاشة وجعل الكلمات تخرج على ألسنة الممثلين ، قد حول الفيلم إلى مسرحية متوسطة . والأمر الجديد فى هذه المسألة أن التمثيل السينمائى يجرى بصورة الممثل لا بجسده فحسب . ولا يجب أن ننسى أن الممثل يمثل بصورته وأن آلة التصوير تحلل كل صورة حتى المنظر الكبير و تفاصيله الدقيقه. وأن شخصية الفيلم لا تتمثل فيما يقوله الممثل بقدر ما تتمثل فيما يبدو على الشاشة من حركات . وأن جسم الممثل عنصر أساسى بوصفه أساسا للشخصية . وأن مقدرته على استخدام وسائله التعبيرية (حركاته وملامحه) هى أساس فنه . وأن الممثل السينمائى يعيش فى الكادر وفى الصورة أكثر مما يعيش فى العبارات والكلمات .

المنظر الكبير :

من المعلوم أن وجه الشخص هو أوضح التعبيرات وأصدقها وأعمقها عن النفس ، ويعتبر الوجه أفصح تعبيراً من كلمات جوفاء أبعد ما تكون عن الحقيقة وأن هذا صحيح . حتى أن الانفعالات الشديدة والمشاعر العميقة هى أشياء صامتة فى أغلب الأحيان و تعبر عنها تلك اللغة الواضحة الصريحة التى هى لغة الوجه .

وأن هذه اللغة بالذات تتطلب من الممثل السينمائى صناعة فنية تختلف كل الاختلاف عن صناعة الممثل المسرحى ، ومعرفة تغاير تمام التغاير معرفة الممثل المسرحى . وهاكم ما كتبه ديديروت فى إحدى مقالاته الجريئة التى تدل على العبقرية والذكاء فى كتابة (الصالونات) Salons إذ قال :

« أن كل ما يعرفه الجميع عن التعبير هو أنه شيء لا يعرفه الجميع » . وفى هذه العبارات القصيرة الآتية عن التعبير بوصفه صورة للشعور يكتشف ديدروت أهمية المنظر الكبير . ويقول : « إن التعبير هو بوجه عام صورة للشعور . وأن الممثل الذى لا يفهم فى الرسم هو ممثل مسكين . وأن الرسام الذى ليست له معرفة بعلم الهيئة هو رسام مسكين »

إن كل بلد فى أى جزء من العالم ، وكل إقليم من أى بلد وكل مدينة من كل إقليم ، وكل أسرة فى المدينة ، وكل فرد فى الأسرة له هيئته وملامحه . وأن الرجل قد يغضب أو يلتفت أو يندهش أو يحب أو يكره أو يحتقر أو يستنكر أو يستحسن ، وكل حركة من حركاته تنعكس على وجهه بعلامات واضحة وظاهرة ولا تخطىء ولا تخدع أحدا .

ماذا أقول عن وجهه ، وما الذى يظهر على فمه وعلى خديه وفى عينيه وفى كل جزء من وجهه ؟

إن العين تتقد وتضطرب وتزوغ بصرها ، وتحدق . وأن خيال الفنان هو مجموعة من كل هذه التعبيرات . وكل منا لديه هذه المجموعة وهى أساس حكمنا وآرائنا فيما يتعلق بالجمال أو القبح .

لاحظوا جيدا وسائلوا أنفسكم وأنتم أمام وجه رجل أو امرأة . ولسوف تعرفون أنكم أمام صورة إنسان من نوع جيد أو أمام طابع إنسان من نوع ردىء يجذبكم إليه أو ينفركم منه ،

تخيلوا أنكم ترون أمام أعينكم (انتينو) **Antinoo** فإنكم تجدون ملامحه الجميلة المتسقة أو خدوده العريضة مما يدل على الصحة والقوة ، ونحن نحب الصحة إذ أنها أول عنصر من عناصر الحظ ونجده هادئا ونحن نحب السلام ونجده يبدو عليه التفكير والتعقل ونحن نحب التأمل والحكمة والتعقل . ونحن نهمل الجسد ونهتم بالرأس وحده .

جربوا أن تتركوا ملامح هذا الوجه الجميل على ما هى عليـــه . وأن ترفعوا زاوية من زوايا فمه وحدها . فإن تعبير هذا الوجه يصبح مدعاة للسخرية وسيقل استحسانكم لهذا الوجه . ثم أعيدوا ثانية إلى هذا الفم تعبيره الأول وارفعوا حاجبيه ، فان هيئته ستدل على التفاخر والتعاظم وسيقل استحسانكم له . وإذا ما رفعتم زوايا الفم وتركتم عينيه مفتوحتين لبدت لكم صورة إنسان ماجن.

وستخشون منه على ابنتكم إذا كنتم آباء . أما إذا أنزلتم زوايا الفم وخفضتم جفون العينين حتى نصف سوادهما فان هذا يعبر عن منظر رجل لئيم مخـــادع وبالجملة على شخص يجب اجتنابه والابتعاد عنه .

ولا يغيب عن بال أحـــد كيف أن طبيعة ديد يروت القلقة الثائرة المليئة بالبديهيات العبقرية تدل هنا على ذوق عميق كلاسيكى جديد عندما يتحدث عن قيمة (اتينوا) من الناحية الفنية بسبب هدوئه وعدم تعبيره . وهذا أمر غريب ولكن قيمة المنظر السينمائى الكبير تتمثل هنا .

الممثلون والأدوار :

نظرا لوجود تقاليد فى السينما أيضا ولوجود أدوار فى السينما يقوم بأدائها الممثلون كما هو الحال فى المسرح ، كان من اصعب الأمور على المخرج اقناع ممثلة شابة قد اعتادت على تمثيل أدوار العاشقات أو القيام بدور البطلة التى تستهوى القلوب بتمثيل أدوار ذات طابع ظاهر . وخاصة دور الفتاة الشريرة أو الخبيثة . وأن هذا الضرر لا يقع على الممثلة الجميلة وحدها ، بل يقع على الممثلين الشبان الذين يحلمون دائما بتمثيل دور فتى العصر سارق القلوب أو بدور البطل .

لذلك كانت الأفلام الرديئة متشابهة وتتميز كلها بعدد قليل من أنواع الممثلات ذوات الوجوه الجامدة والعيون الضيقة والأنوف المقوسة ، ومن الممثلين ذوى الشوارب الرفيعة . وأن قيمة الممثل لا يصح تقديرها من طريقة تقديمه للشخصية كما كانت ولكن تقدر قيمته بحسب طول الدور الذى يقوم به وحسب الفضائل الأخلاقية التى تمتاز بها الشخصية التى قام بأداء دورها . هذا وأننا نجد كثيرا من الممثلين يرفضون القيام بأدوار الشخصيات الشريرة على مختلف أنواعها .

ضعف الممثلين وأوهامهم :

إن الأوهام التى يشعر بها الممثلون هى مسألة عامة وليست بنت اليوم . فإن الكاتب الايطالى الكبير جولدونى Goldoni قد خصص لهذا الأمر فصلا من مسرحية (الخادمة اللامعة) La Cameriera Brillante حيث قال .

« إن تمثيل إحدى الكوميديات فى المصيف ليست ابتكارا جديدا . ولكن الجديد هو إعطاء شخصياتها طابعا وضيعا والعمل على أن يظهر فى التمثيل هذا

الطابع عكسيا . لأن الممثل رفض الظهور بمظهر وطباع هذه الشخصية . وهذا الوهم ليس معروفا عن الممثلين الكوميديين وحدهم ، بل أنه ظاهر أيضا عند الهواة . فإن الجميع يميلون إلى تمثيل أدوار الأبطال أو ذوى الأخلاق الحميدة ، أو الأدوار التى تتفق مع عبقريتهم وفنهم ومظهرهم . وهؤلاء لا يعرفون وحتى إذا كانوا يعرفون فإنهم لا يريدون أن يتذوق المتفرجون الكوميديا إذا كان تمثيلها قد تم بطريقة جيدة . وفى هذه الحالة لا يرجع الفضل إلى من يقوم بأدوار الأبطال وذوى الأخلاق الفاضلة وحدهم ، بل يرجع الفضل أيضا إلى الذين قاموا بتمثيل الشخصيات الرذيلة فإن الممثل الماهر لا يفقد قيمته متى قام بدور شخصية شريرة . ولا الممثل الضعيف يصبح عبقريا مشهورا لقيـــامه بدور من أدوار الأبطال أو ذوى الأخلاق الفاضلة .

وما أكثر الممثلين ـ الذين على شاكلة (اوكتاف) الدعى فى مسرحية الخادمة اللامعة ـ الذين يقولون للمخرج . . أن هذا ليس دورى . أننى سبق أن قمت بالتمثيل أكثر من مرة بمصاحبة امراء وأميرات . . وقمت دائما بدور البطل . . ولا يمكننى أن أقوم بتمثيل دور رجل حقير . ثم يقول . . خذ هذا الدور فهو لا يصلح لى .

ولقد ردت ارجنتينا على ذلك الريفى فلورينيو الذى كان يرفض القيام بدور فتى العصر بقولها . أن من الممكن فى التمثيل عمل كل شىء .

ولقد انتهى الأمر بكل ممثل بأن يقوم بأى دور مهما كان مغايرا لأخلاقه ومخالفا لطباعه .

وهكذا نجد أن جولدونى قد ناقش فى مسرحيته (الخادمة اللامعة) . على طريقته ـــ أى على طريقة الفنــان ـــ هذه المسألة التى ظهرت من جديد فى الوقت الحاضر لأن الجميع لا يريدون أن يضعوا فن الممثل فى وضعه الحقيقى .

لويجى كيارينى

Luigi Chiarini

الممثل المبدع

من المسرح إلى السينما :

إننى فى مقالى الذى كتبته سابقا عن (الممثل السينمائى) فى مجلة (الأبيض والأسود) بعددها الخامس من سنتها الأولى والذى نشرت جانبا منه فى (الدور الفكرى للسينما) Le Role Intellectuel du Cinema (باريس) عام ١٩٤٧ ، قارنت بين ممثل المسرح الأدبى وممثل الطليعة . وبين الممثل الفنى بمعنى الكلمة . أى الممثل السينمائى المبدع الذى من الممكن إيجاده إذا ما اصبحنا نؤمن بأن الفيلم هو فن تعاونى ويتم بعمل جماعى يقوم به عالم الأدب وعالم النقد . وهكذا يختفى الممثل المفسر ، أى الممثل المسرحى والممثل الغير المهنى .

وقد أوضحت أن الوسائل الخارجية التى يستعملها الممثل السينمائى فى مهنته تتمثل فى سيطرته على جسده كما تتمثل فى معرفته معرفة أكيدة بالطرق السينمائية (وبالأخص المونتاج) كما أوضحت أن المقدرة على الابداع الفنى تتمثل فى قوة الخيال والمقدرة على التعبير .

ولقد لاقى مقالى هذا — رغما من تحريف الرقابة له ورغما من النقد الرخيص — كثيرا من النجاح والتقدير . ولذلك رأيت الاعتماد عليه فى كتابة النقط الآتية :

الحار والبارد :

إن كتاب (بودوفكين) الأخير الذى وضعه بعنوان (الممثل فى الفيلم) بدأ بهذه العبارات الحكيمة .

« إن النقاش الحاد الذى قام حول العلاقة بين المسرح والسينما وحول ضرورة امداد السينما ببعض الثقافة المسرحية أم لا . ومشكلة الممثل فى المسرح وفى السينما ، لم يكن هذا النقاش فى موضعه . ولم يكن واضحا وجليا فى معظم الأحوال ...

لأنه لم يتوصل أحد على أساس هذا النقاش إلى فهم حقيقي للسينما التي كان الجميع يعتقدون إنها وليدة المسرح ».

ولكننا من وجهة نظرنا الخاصة إذا ما فرضنا أن القارىء لا يجهل كل الجهل نظريات المسرح وطريقة التمثيل فيه ، نستطيع القول بأننا أصبحنا متأكدين من مقدرتنا على الوقوف في وجه هذه الحملات الطائشة التي استنفذت كثيراً من الصفحات في مختلف المجلات والجرائد السينمائية . والتي استعرضت أراء مختلف الكتاب منذ عهد ديديروت إلى أيامنا هذه . ويبدو أن هذه الخلافات قد اختفت في الوقت الحاضر وحلت محلها فكرة جديدة تعتبر الفن كانتقال سريع من مجرد الشعور إلى التفكير ، ومن الحالة العاطفية إلى الحالة التأملية . ومن مجرد الرغبة إلى المعرفة على حد تعبير (بنيديتو كروتشى) في كتابة (معلومات جديدة في فن الجمال) انظر صفحة ١٢٦ (باري ١٩٢٠) وهكذا نلاحظ أن البحث السطحي لكثير من النظريات المتعارضة يجعلنا نفكر في أنه ليس هناك من بين أصحاب النظريات المتعارضة من أصاب في رأيه . أو أنه ليس منهم من عرف أو من كان يستطيع معرفة ما هو الفن ولا على أي شيء يشتمل ، وعلى الأخص فن التمثيل . ولكن البحث الطويل الدقيق على ضوء التأكيدات الجديدة يظهر لنا أن كلا منهم كان يعرف الفن على طريقته الخاصة وأنهم كانوا جميعا متفقين — على الأقل — على نقطة واحدة وهي أن جميع هذه الآراء التي وردت في هذا النقاش كانت تخالف الحقيقة . وأننا في استطاعتنا أن نصل إلى هذه الحقيقة إذا ما رجعنا إلى الماضي ودرسنا مختلف المذاهب والآراء والمعتقدات والأفكار منذ عهد أرسطو طاليس على أقل تقدير .

الممثل المترجم :

أننا إذا ما اقتربنا من محيط الفن عموما ونظرنا إلى نشاط الممثل سرعان ما تبدو لنا مشاكل جديدة وتعود الحرب الكلامية والجدل سيرتهما الأولى . تلك المناقشات التي قد اقتصرت في الأوقات الحاضرة على اضيق الحدود والتي اختلط الأمر على المشتركين فيها . مما جعلهم لا يعرفون كيف يعبرون عن حقيقة ما يريدون . وكان اهتمام كل منهم مقصوراً على الظهور واثارة أكثر ما يمكن من الغبار .

وأننا إذا استطعنا أن نبدى آراء واضحة عنها فإننا على ضوء هذه الآراء سنطيع أن نمحو آثار هذه الأخطاء وأن نوفق بين كل المختلفين والمتناقشين وعلى الأخص فى ذلك الجزء من الحقيقة الذى أكده كل منهم . وأما فيما يتعلق بمسألة الشعور فإننا بدلا من أن نخطئهم جميعا سوف ينتهى بنا الأمر إلى أن نعطى لكل منهم حقه فيما أصاب فيه .

هذا ويجب علينا أن نعتقد أنه لا يوجد تأليف فنى يمكن نقله بدون أن نجعله يفقد اصالته وشيئا من قيمته الحقيقية . تلك القيمة التى يعتبر من أجلها عملا فنيا .

ولهذا أقول وأعيد القول مرارا بأن اللوحات تتطلب الرؤية المباشرة . وأن التصوير الفوتوغرافى قد اضر بدلا من أن يساعد على معرفة الفن التصويرى . وأن اللوحات لا يمكن نسخها أو تزييفها ، وأن الصورة التى ينقلها الرسام عن لوحته بيده تخرج مخالفة للوحة الأصلية .

وهكذا الحال بالنسبة للترجمات التى قد تكون جميلة وغير صادقة أو قد تكون قبيحة وصادقة . ولكنها لن تكون قط نقلا صادقا للأصل الذى يفسده أقل خطأ من جانب المترجم . لذلك أنكر الناس عمل الرسوم على الكتب الأدبية وتصوير العبارات بالريشة والألوان .

وقد قيل أخيرا وعلى الأخص على لسان هاومن كبار هواة المسرح وهو (سيليفيو داميكو) فى كتابه (الملابس التنكرية) maschere المطبوع فى مدينة ميلانو ص ٢١٩ .

« أننا لكى نسمع الشاعر فى عنفوانه وحريته يجب أن نقترب منه شخصيا دون إيجاد وسيط بيننا وبينه » .

وإذا كان هذا حقا ويعلم الجميع أنه حق ، فكيف يمكن الحكم على عمل الممثل وهل من الممكن قبول ذلك الرأى القائل بأن الممثل يكشف ويكمل العمل الفنى الذى وضعه المؤلف المسرحى ؟

يجب أن نسلم مع سيلفيو داميكو بأن المؤلف المسرحى لا يعبر إلا بواسطة

شخصياته . ونسلم أيضا بأن كمال التمثيل لا يتم إلا بطريقة ابتكارية من جانب الممثل وأن ما يدخله الممثل من عندياته عند التمثيل هو تكملة يجب أن تخضع لها المسرحية .

وإذا كان سيلفيو داميكو يتهم جميع المسرحيات بأنها تفتقر إلى تفسير من جانب الممثل ، وبأنها عمل ابتر ناقص فإنه يتهم من جهة أخرى الفن التمثيلي بعدم الإصالة وبأنه يشتمل على عيوب لا يمكن محوها .

ويجب أن نقول أيضا أن الموسيقى هي الأخرى فى حاجة إلى من يقوم بتفسيرها لأنه يكفى أن نفهمها قليلا لكى نستطيع قراءتها ونسمعها تغنى بنفسها . وأن النوتة الموسيقية ليست إلا طريقة من طرق الكتابة وتشتمل بين طياتهـــا على القطعة الموسيقية بأكملها . ويمكن أن نستبدل هذه النوتة بطريقة أخرى من طرق الكتابة وليس ببعيد أن نراها تصور على شريط وتعرض دون ما حاجة إلى أشخاص يعزفونها (١) .

بهذه الطريقة نرى إمكان زوال فكرة وجود الممثل المسرحى وحلول المترجم محله . ذلك المترجم الذى لا ينتقل عمله إلى الأجيال القادمة إلا بواسطة الوثائق الخارجية ، وينتهى به الأمر إلى أن يصبح عملا يمكن نقده كما فهم ذلك (موراندى) Morandi فى وقته عندما وضع فى موسوعته عن النقد تقريرا كتبه (بوناتزى) Bonazzi عن تمثيل شخصية (ساؤول) Saul بواسطة الممثل (مودينا) .

ها نحن أولاء نرى فى الوقت الذى انحط فيه المسرح البور جوازى الممثلة (اليانورا دوزى) Eleonora Duse التى تجعلنا نشك كثيرا فى أننا أخطأنا فى عرض مسألة التمثيل . فإنها عندما قامت بالتمثيل ارتفع شأن مسرحيات (دوماس) ومسرحيات (ماركو براجا) من الناحية الفنية ، إذ أن هذه الممثلة التراجيدية البارعة قد مثلت تمثيلا بعيدا عن المعنى الأصلى لدرجة أنهـــا جعلت من هذه المسرحيات وسيلة لإيجاد عمل فنى ابداعى خلاق . وبهذا الوصف قد يبدو أن اليانورا دوزى قد خلقت آخر طراز من طرازات مسرح الطليعة . ذلك المسرح

---

(١) منـــذ بضعة سنـــوات قام ماكس فليشنجر Max Fleishinger بنقل معزوفة للموسيقار هندل H'andel على شريط واعطانا فكرة عن هذه الامكانيـات الجديدة .

الذى يمثل مجهودا واعيا عظيما ومحاولة نبيلة قصدت بها إلى إبلاغ التمثيل مستوى فنى واستقلال حقيق بأن حررته من عدم صدق التمثيل . وذلك بأن اتخذت من المسرحية وسيلة لإظهار فنها وابداعها .

وتكفى هذه النظرة التمهيدية لكى نجد الطريق السوى لفهم هذه الفوضى والعمل على تنظيمها . وأن من له أى إتصـــال أو ألفه بالأساليب الجديدة والمحاولات الحديثة التى ظهرت على المسرح الحديث يستطيع أن يقرن هذه التعبيرات الجديدة . وهى المتنوعات ، والماريونيت المثالى ، والإخراج ، والطرق المسرحية ، والرقص والممثل الاصطناعى. باسماء كل من . مارينيتى ، وجوردون كريج ، وآبيا ، وبراجاليا ، وتايروف ، ومايرهولد ، ودنشنكو ويعرف أن كل كلمة من تلك الكلمات وكل اسم من هذه الاسماء يشير إلى المسرح .

ولقد جاء من الطليعة للانضمام إلى مسرح الفن الذى يجب بدوره أن يندمج فى النوع الجديد من المسارح وهو السينما . ولقد اعترض على ذلك پودوفكين وقال بأن السينما يجب أن ترتبط بالمسرح السيكولوجى ، كما قال ذلك أيضا ستانسلافيسكى وكما فهم ذلك من قبل براجاليا وكتبه فى كتابه (تكبير الملامح) المطبوع فى مدينة ميلانو عام ١٩٣٠ وعندما أراد وضع تقاليد للفيلم ارجعه إلى التمثيل الذى لا يعتمد على الكلام بل يعتمد على (الباتومين) Pentomine (التعبير بالملامح) .

موت المسرح :

أن الكوميديا الفنية لا نستطيع بكل أسف إلا أن نتخيلها تخيلا من خلال الرسوم الجذابة القديمة الباقية لنا منها ومن جهة أخرى فإن التمثيل المسرحى للمؤلفات الأدبية لم تعد له ضرورة أو أية فائدة منذ أن وجدت واخترعت الطباعة . وليس هناك ما يجعلنا نأسف عليه لأنه كان السبب فى الحط من قيمة المؤلفات والابتكارات الفنية الرفيعة .

وأن كل ماعرضه علينا الممثل المسرحى (زاكونى) من مناظر الاحتضار والوجوه القبيحة والموت المخيف على خشبة المسرح ، كانت تبدو أمام اعين ذوى

العقول المفكرة كأنها علامات على تغير حالات اجتماعية . وكان هذا فى الوقت نفسه علامة على احتضار الحضارة المسرحية وموت أجمل أشكالها وهو التمثيل المسرحى .

ومن جهة أخرى فإن مسرح الطليعة أو مسرح الفن التصويرى كان يجب أن ينمو نموا كبيرا . وأن يربح كثيرا بزوالة من الوجود وبتحوله إلى نوع جديد . الفن الجديد — إلا وهو السينما — الذى حاول عبثا منافسته حينا من الدهر .

وأن هذا النوع من المسارح هو اشبه شىء بذلك المثال المجنون الذى كان يظن أن هناك نقصا فى تمثال موسى الذى صنعه ميكيل انجلو فوضع على رأسه قبعة ! .

أما النوع الآخر من المسارح فإنه يشبه مثالا آخر من المجانين لا يرى فى تمثال موسى إلا كتلة من الرخام يجب نحتها من جديد وإعطاءها شكلا آخر من مخيلته ومن ابتكاره ! .

ماذا يبقى الآن من المسرح ؟

يبقى منه بعض المسرحيات الخالدة الموجودة فى المكتبات أو فى أذهان المفكرين المهذبين ، وفى الوثائق التاريخية النادرة الخاصة بتطور نوع من الأشياء الممتازة التى انتصر عليها الفيلم وحل محلها والذى لا يعيش الآن إلا بين حنايا الثقافة وفى طيات الذكاء .

اومبرتو باربارو
Umberto Barbaro

الناشـــر

الدار المصرية للطباعة والنشر

٢٥ ـ ا ـ شارع منصور ـ ت : ٢٣٠١٦ القاهــرة

٥٩ ـ شارع صفيه زغلول ـ ت : ٢٤٧٧٠ اسكندريه

الثمن